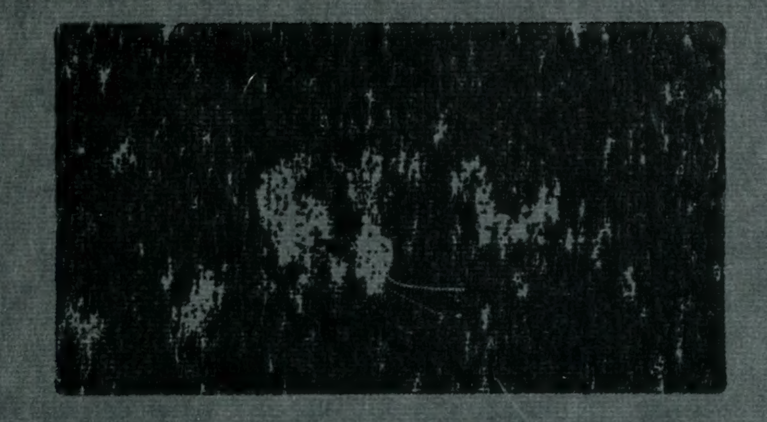


Theatergeschichtliche Forschungen.
Herausgegeben von:
Berthold Litzmann.
XX.

Die ersten Deutschen Übersetzungen englischer Lustspiele im achtzehnten Jahrhundert.

Von

Jacob N. Beam
Princeton, New Jersey, U. S. A.

Hamburg und **Leipzig**
Verlag von Leopold Voss
1906.

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgegeben

von

Berthold Litzmann
Professor in Bonn.

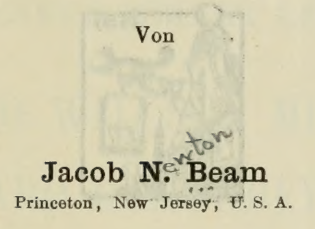
XX.

Jacob N. Beam: Die ersten deutschen Übersetzungen englischer Lustspiele im achtzehnten Jahrhundert.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß.
1906.

Die ersten
Deutschen Übersetzungen
englischer Lustspiele
im achtzehnten Jahrhundert.

Von



Jacob N. Beam
Princeton, New Jersey, U. S. A.

Hamburg und **Leipzig**
Verlag von Leopold Voss
1906.

DEM ANDENKEN MEINER LEHRER

ERNST OTTO WILLIAM MILDNER

WILLARD HUMPHREYS.

Vorwort.

Der Umstand, daß Deutschland unmittelbar nach der Gottschedschen Periode mit der englischen Literatur bekannt wurde, ist von weittragender Bedeutung für die ein halbes Jahrhundert später auftretende romantische Schule und deren Verdeutschung Shakespeares. Ich darf deshalb hoffen, daß meine Arbeit für alle diejenigen, welche auf dem Gebiet der vergleichenden Literatur tätig sind, von einigem Wert und Interesse sein wird. Den natürlichen Ausgangspunkt für meine Untersuchung bildeten die von Danzel Buch II, Kapitel 3 seines „Leben Lessings“ erwähnten Übersetzungen. Meine erste Aufgabe war es, die Übersetzungen aufzufinden, die sich nicht in der Gottsched-Sammlung der großherzoglichen Bibliothek zu Weimar befinden. Die Verwaltung der Universitätsbibliothek in Jena ist mir in der entgegenkommendsten Weise bei meinen Nachforschungen behilflich gewesen. Auch den Verwaltungen der großherzoglichen Bibliothek in Weimar, der königlichen Bibliothek in Dresden und der Universitätsbibliotheken in Leipzig und Göttingen bin ich zu Dank verpflichtet.

Die erste Anregung zu dieser Arbeit empfing ich von Herrn Professor Dr. Rudolf Schlösser, der mich auch bei der Ausarbeitung mit Rat und Tat unterstützt hat. Ebenso hat mein hochverehrter Lehrer Herr Professor Dr. Victor Michels lebhaftes und förderndes Interesse an dieser Abhandlung bewiesen.

Es sei mir erlaubt, an dieser Stelle für all das zu danken, was ich zwei Jahre lang im Hörsaal und im Seminar von ihnen gelernt habe.

Jena, 25. Juli 1903.

Jacob N. Beam.

Inhaltsübersicht.

I. Einleitung.

Als Gottsched im Jahre 1730 in der „Critischen Dichtkunst vor die Deutschen“ (S. 602) seine Landsleute aufforderte, solange auf dem Gebiete des Dramas aus den Werken der Franzosen zu übersetzen, bis sie Poeten bekommen würden, die selbst etwas regelmäßiges leisten könnten, machte er stillschweigend das Geständnis, das er in der Tat später auch anderswo aussprach,[1] daß es keine genügenden Beispiele für die Regeln des Dramas, wie er sie bei Horaz und Boileau fand, in der deutschen Literatur gäbe. Dieses Urteil wurde nicht ohne die dazu gehörige Überlegung gefällt. In den zwei Kapiteln der „Critischen Dichtkunst“, worin er über die Tragödie und die Komödie handelte, zeigte er, daß er näher mit den Werken von Gryphius, Christian Weise, Lohenstein und Hans Sachs bekannt war; und einen Beweis für sein Interesse an der Geschichte des deutschen Dramas, das er während seiner ganzen literarischen Laufbahn hindurch zeigte, bildet der „Nöthige Vorrath“, ein Werk, das noch heute eine bedeutende Stelle in der Geschichte des neueren deutschen Dramas für sich einnimmt und eine der Quellen unserer Kenntnis des Dramas in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ist.

Obwohl diese Mahnung Gottscheds im Kapitel über die Komödie steht, so bezieht sie sich ohne Zweifel auch auf die Tragödie. Auf beiden Gebieten war sie von großer Wirkung; denn obwohl schon vorher einige dramatische Übersetzungen erschienen waren, so ist doch die ungeheure Menge derselben in den folgenden Jahren hauptsächlich auf Gottscheds Anregung zurückzuführen. Nur wenige von den ersten übersetzten Stücken wurden gedruckt, weil die Schauspieler fürchteten, daß ihre Werke

[1] „Denn der deutschen Originale giebt es leider! noch so wenige, daß man kaum eine Woche lang gute deutsche Stücke würde spielen können.“ Crit. Beytr. III, 1734, S. 276.

dadurch in den Besitz anderer Truppen gelangen könnten. In den „Critischen Beyträgen“ Bd. VI (1740), S. 521 führte Gottsched die bis zu diesem Jahre verfertigten Übersetzungen aus den Tragödien Racines, Corneilles und Voltaires an, von denen, wie es scheint, die meisten nicht gedruckt worden sind. Auch auf dem Gebiete der Komödie wurde eifrig übersetzt. Schon 1735 zählte die Neuberin[1] massenhafte französische Komödien zu ihrem Repertoire, und einige erschienen sogar im Druck, wie z. B. Mays Übersetzung von Deslisles „Timon“[2] und Frau Gottscheds „Die Pietisterey“. Als infolge des Abzuges der Neuberschen Truppe nach Rußland die „deutsche Schaubühne“ im Jahre 1740 erschien, begann man eigentlich erst die Übersetzungen zu drucken; denn die sechs Bände enthielten sechszehn Übersetzungen und zweiundzwanzig Originale. Der zuerst erschienene Band (Bd. II 1740) enthielt nur Übersetzungen, drei Tragödien und drei Komödien, und dasselbe läßt sich auch von dem danach erschienenen ersten Bande (Bd. I 1742) sagen, wenn man unter die Übersetzungen Gottscheds „Sterbenden Cato“[3] mitrechnet. Von den Übersetzungen waren zwei aus dem Dänischen von Holberg, die anderen aus dem Französischen.[4]

Gottsched begnügte sich aber nicht mit einer bloßen Nachahmung der ausländischen Muster. Er wandte sich mit aller Entschiedenheit dagegen, als man anfing, im Übermaß Übersetzungen anzufertigen; er verwarf ohne Zaudern, was er Tadelnswertes im französischen Drama fand, und sprach von dem allgemeinen Irrtum seiner Zeit, „daß alles, was nur aus dem Französischen übersetzt ist, schon gut sey; ein Irrtum, der unsere Bühne schon mit einer Menge schlechtes Zeug überschwemmt hat“.[5] Das Übersetzen, das er empfahl, sollte bloß ein Mittel

[1] v. Reden-Esbeck, Karoline Neuber und ihre Zeitgenossen (Leipzig 1881) S. 107 ff.

[2] Gedruckt im dritten Teil „der Schriften der deutschen Gesellschaft“ (Leipzig 1739) S. 663 ff.

[3] Vgl. darüber J. Crüger in Kürschners Deutscher Nationalliteratur Bd. 42, S. 38.

[4] Deschamps „Cato“ war eigentlich das Original für Gottscheds Werk, und Destouches Übersetzung von Addisons „Drummer“ war die Grundlage für Frau Gottscheds „Gespenst mit der Trommel“.

[5] Büchersaal Bd. IX (1750), S. 474.

zum Ziel sein, und dieses Ziel war, daß der Geschmack[1] des deutschen Publikums nach französischen Mustern gebildet werde, und daß die deutschen Poeten von den Franzosen nach den festgesetzten Regeln der dramatischen Dichtkunst schreiben lernen sollten; und zu gleicher Zeit sollte es für die jungen dramatischen Dichter, die Gottscheds Kreise angehörten, eine Vorbereitung zum selbständigen Schaffen sein. Zu der Zeit, als er der leitende Geist der deutschen Gesellschaft zu Leipzig war, hatte er sehr oft den Grundsatz nachdrücklich betont,[2] daß niemand ein originales Werk versuchen sollte, ohne daß er zuerst seine Übung im Übersetzen gezeigt hätte. Er war aber mit bloßer Empfehlung nicht zufrieden. Er selbst gab die Richtung an, die die dramatischen Dichter einschlagen sollten, und in seinem „Cato", welcher 1730 erschien und später den Ehrenplatz in der „Schaubühne" erhielt, gab er ein Beispiel für solche dramatische Werke.

Die Methode der bloßen Übersetzung, ohne Veränderung im Inhalt des Stückes, konnte man sehr gut bei der Tragödie anwenden, welche zu der Zeit, als die bürgerliche Tragödie noch nicht aufgekommen war, nur allgemein bekannte historische Charaktere behandelte, deren Lebenszeit, Wirkungskreis und Verhältnisse so bekannt und deshalb so unveränderlich festgelegt waren, daß man nur zu übersetzen brauchte, um leicht verstanden zu werden; mit anderen Worten, wenn auch bei der Abfassung einiger Originalstücke der Schaubühne[3] die gleichzeitigen Verhältnisse Deutschlands ihre Einwirkung nicht verfehlten, so war es doch nicht nötig, bei einer Tragödienübersetzung diese Verhältnisse zu berücksichtigen, den übersetzten Stücken ein deutsches Gepräge zu geben oder sie in irgend einer Weise zu nationalisieren. Erst in der Bearbeitung der Komödien mußte man in dieser Beziehung anders verfahren.

Wie die alten Haupt- und Staatsaktionen durch die französische Tragödie ersetzt werden sollten, so sollte in derselben

---

[1] Vorrede zur ersten Ausgabe der Schaubühne Bd. II (1740). — Max Koch, Gottsched und die Reform der deutschen Literatur im 18. Jht. (Hamburg 1887) S. 18.

[2] Vgl. Waniek, Gottsched und die deutsche Literatur seiner Zeit (Leipzig 1897) S. 183.

[3] „Pariser Bluthochzeit" und Schlegels „Hermann". Vgl. Waniek a. a. O. S. 411.

Weise auch die Komödie gereinigt und der Harlequin verbannt werden, obgleich Gottsched mit germanischem Stolze einige Stücke des Dänischen mit aufnahm. Auch auf diesem Gebiete gab Gottsched das erste Beispiel. Denn 1730, also in demselben Jahre,[1] wo er den „Cato“ anfing, wählte er zum Zweck der Bearbeitung St. Evremonds Komödie „Les Opéras“ aus. Schon damals also, als er die deutsche Bühne zu beeinflussen begann, schien er nach einer Reform der Komödie zu streben; jedoch dürfen wir nicht vergessen, daß die Tragödie immer von ihm bevorzugt wurde und den Vorrang vor der Komödie hatte; denn anfangs wenigstens, wie es auch andere gebildete Männer taten, hielt er es unter seiner Würde,[2] sich mit der Komödie zu beschäftigen, und erst verhältnismäßig spät verwendete er mehr Aufmerksamkeit auf dieselbe. Er billigte aber nicht ohne Vorbehalt alles, was er in der französischen Komödie fand. Er tadelte Molière, den Hauptvertreter der Komödie, obgleich er zugab, daß Molière wichtiges in der Entwickelung derselben geleistet hatte.[3] Er warf ihm hauptsächlich vor, daß er im Scapin-Typus seiner lustigen Diener das Niedrig-Komische nach dem Muster der italienischen Komödie häufig einführe.

Die Bearbeitung und Nationalisierung der Stücke auf dem Gebiete der Komödie war eine zweite Stufe auf dem Wege zum selbständigen deutschen Schaffen.

Zwischen 1730 und 1740 fing Gottsched an, seine Aufmerksamkeit schärfer auf die Komödie zu lenken und zu fordern, daß die Bearbeitung ausländischer Lustspiele der bloßen Übersetzung derselben folgen und deren Platz einnehmen sollte.[4] Diese Methode der Bearbeitung, wie sie später von Frau Gottsched und anderen Übersetzern für die Schaubühne angewendet wurde, ist in ihrer Gesamtheit in der von Gottsched angefangenen, aber von seiner Frau vollendeten Übertragung der „Opern“ zu sehen. Als er dieses Stück in die „Schaubühne“ (Bd. II 1740) aufnahm, gab er in der Vorrede eine Erklärung der Methode und den

[1] Vgl. Crit. Beytr. Bd. I (1732), S. 99.

[2] Crit. Beytr. III (1734), S. 4. — Danzel, Gottsched und seine Zeit Leipzig 1855) S. 142. — Oberländer, Die Theorie der deutschen Schauspielkunst im 18. Jht. (Rostocker Diss. 1896), S. 52.

[3] Crit. Dichtkunst (1730) S. 592. — Schaubühne Bd. I (1742), Vorrede.

[4] Vgl. Waniek a. a. O. S. 222.

Zweck derselben an: er wollte „diesem Stücke ein ganz einheimisches und deutsches Ansehen geben, [weil] ein deutscher Leser mehr Theil daran nimmt, als wenn es in so fremder Gestalt aufgezogen käme“. Den Ort der Handlung sollte man womöglich nach Deutschland verlegen. In dem vorliegenden Stücke hatte er „aus der Stadt Lion, wo dort die ganze Geschichte vorgeht, Lübeck gemacht“, wahrscheinlich, weil Lübeck sehr nahe bei Hamburg, der Hauptstätte der damaligen Oper in Deutschland, liegt. Die verschiedenen Anspielungen, die sich in diesem Stücke befanden, wurden den deutschen Gewohnheiten und deutschen Lebensverhältnissen angepaßt. Er hatte auch „aus den parisischen Opern hamburgische gemacht“ und „durch die Güte eines werthen Freundes nicht nur ein völliges Verzeichniss aller daselbst jemals aufgeführten Singspiele, sondern auch eine sehr große Sammlung derselben zu dem Ende beschenkt bekommen, daß er sich ihrer in dieser Absicht bedienen könnte“. Frau Gottsched folgte dieser Methode und diesem Beispiel in der „Pietisterey“. Sie setzte für die Anspielungen auf die Jesuiten solche auf die Orthodoxen in Wittenberg und gestaltete die Satire gegen die Jansenisten zu einer Satire gegen die Pietisten in Halle und anderswo um; später wurde in ihrer Bearbeitung von Molières „Misanthrope“ das Volkslied, welches Alcestes zitiert, als ein Beispiel von echter Poesie im Vergleich zu dem erkünstelten Sonnett seines Gegners, nicht ins Deutsche übertragen, sondern durch „ein altes Lied von Flemmingen“ ersetzt.

Vor allem in der Veränderung der Namen der Charaktere sah Gottsched die beste Methode der Nationalisierung, wie seine Erklärung zeigt.[1] „In dem ganzen Stück [die Opern] aber hat man sich eine Freyheit genommen, die ohne Zweifel allen Comödien, die man aus fremden Sprachen in die unsrige bringet, zu keinem geringen Vortheil gereichen wird. Ich habe nämlich alle französische Namen, die unsern deutschen Ohren so widerlich klingen, und solchen übersetzten Lustspielen ein ganz fremdes Ansehen geben, in lauter deutsche verwandelt.“ Dieser Methode der Nationalisierung schrieb er die Tatsache zu, daß „dieses Stück wirklich in Danzig von der dasigen Bande verschiedene Male aufgeführt worden war“.

---

[1] Schaubühne Bd. II (1740), Vorrede.

Nach einer Gewohnheit, welche zu dieser Zeit unter den Komödienschreibern in Deutschland herrschte, und die ihren Ursprung in der allgemeinen Beliebtheit von Addisons „Spectator“[1] und den vielen Wochenschriften gehabt zu haben scheint, die in Nachahmung derselben in England und Deutschland entstanden, umschrieben diese Lustspielnamen die Charaktere der Personen des Lustspiels. In Frankreich herrschten dagegen zu gleicher Zeit die konventionellen Komödiennamen. Als Destouches den „Drummer“ von Addison bearbeitete, veränderte er die meisten englischen redenden Namen in die französischen konventionellen, andere übersetzte er in Nachahmung der englischen Namen, so daß er in diesem Falle halb englisch und halb französisch verfuhr. Als aber Frau Gottsched den so entstandenen „Tambour nocturne“ unter dem Titel „Das Gespenst mit der Trommel“ ins Deutsche übersetzte, ahmte sie ganz das Muster nach, welches ihr Mann in den „Opern“ geliefert hatte. Dies Verfahren blieb das herrschende in den nächsten zwei Jahrzehnten, das heißt während der Periode der Übersetzung auf dem Gebiete der Komödie, obgleich wir während dieser ganzen Periode viele Beispiele für die einfache Übertragung von bekannten englischen und französischen Komödiennamen haben;[2] und es war der Vorgänger der vernünftigeren Methode von Lessing und Christian Felix Weiße, welche darin bestand, daß man Komödiennamen einfach übertrug, mit kleinen Veränderungen, sehr oft, um die englische Aussprache im Deutschen zu behalten, und daß man dadurch den Vorrat von Lustspielnamen vermehrte.

Es ist zu bemerken, daß Gottsched hier nichts über das Zurichten der Komödien nach seinen Regeln über die Einheiten sagt. Es scheint, daß diese Frage zuerst unentschieden blieb, weil ja solche Schwierigkeiten nicht vorhanden waren, wie er sie bei seiner Bearbeitung des „Cato“ vorfand. Wir dürfen daraus schließen, daß er annahm, alle derlei Schwierigkeiten könnten vermieden werden durch eine sorgfältige Auswahl von solchen Stücken, die die Klarheit und Regelmäßigkeit der französischen Komödie zeigten. Anderswo aber erwähnte er diese Schwierig-

[1] Creizenach, Zur Entstehungsgeschichte des neuern deutschen Lustspiels (Halle 1879) S. 32.

[2] Selbst Frau Gottsched veränderte die Namen in ihrer „Cenie“-Übersetzung (1753) nicht.

keiten, und in den übersetzten Dramen können wir sehen, wie er sich mit ihnen abfand. In der Bearbeitung[1] des „Cato" störten ihn zwei Nebenhandlungen nach englischer Art, die keinen intimen und notwendigen Zusammenhang mit der Haupthandlung hatten; und ferner war er damit unzufrieden, daß die Bühne oft ganz leer blieb und daß die einzelnen Szenen nicht mit innerer Notwendigkeit aufeinander folgten. Viele der Veränderungen, die er in seiner Bearbeitung machte, hatten den Zweck, diese unbeliebten Züge zu beseitigen. Frau Gottsched, der die Leitung der Komödien in der Schaubühne oblag, bestand später darauf, daß die Zahl der Personen im Lustspiel nicht über zwölf gehen sollte. In der gewöhnlichen Praxis wurde dann auch alles Beiseitesprechen und alles Reden im Monolog, welches beides die „Critische Dichtkunst" (S. 598) als unnatürlich und unwahrscheinlich verspottet hatte, entweder ganz und gar beseitigt oder in den Dialog gebracht. Ein sehr wichtiges und bemerkenswertes Verfahren war, daß man ohne Ausnahme alle dreiaktige Stücke in fünfaktige verwandelte, denn die „Critische Dichtkunst" erkannte als regelmäßig und erlaubt nur die Stücke von den traditionellen fünf Akten an. Durch dieses Verfahren entstanden natürlich viele Unwahrscheinlichkeiten und direkte Widersprüche, die in der Vorbereitung der Schaubühne übersehen wurden. Daß man sich schlechte Stücke zum Übersetzen wählte, und daß das Zurichten nicht nach seinen Regeln und Methoden gemacht wurde, erregte sehr oft Gottscheds Zorn, und er ermahnte[2] die Übersetzer dringend, daß sie sich mit den Regeln einer verständigen und vernünftigen Schaubühne bekannt machen sollten, ehe sie zu übersetzen anfingen.

Gleichfalls machte er keine Vorschriften in bezug auf die Sittlichkeit der zu übersetzenden Komödien, obgleich er eigentlich hätte wissen sollen, daß in der französischen Komödie ebenso viel anstößiges vorhanden war, als in der ihm verhaßten englischen Komödie. Aus dieser Tatsache und daraus, daß die Werke der Frau Gottsched nicht so anständig gehalten waren, wie wir heutzutage von einem Komödienschreiber, zumal einer Dame, fordern, können wir schließen, daß für ihn die Kardinal-

---

[1] Vorrede zum „Sterbenden Cato" (1732).
[2] Büchersaal Bd. IX, S. 474.

sünde der meisten englischen Komödien nicht in der Unanständigkeit bestanden, sondern in der Nichtachtung der Regeln der dramatischen Kunst, wie er sie festgestellt hatte. Einige seiner Äußerungen nach dem Erscheinen der Übersetzungen der englischen Komödien geben wegen des Nachdruckes, den er auf diese bekannte Nichtachtung legte, die Berechtigung zu dieser Annahme. So wenn er sagt:[1] „Die ungebundene Freyheit des Englischen Witzes, der sich in seinen Fabeln und Sitten, so wenig an die Regeln der Dichtkunst als der Tugend kehret, machet es, daß man die englische Schaubühne mit Recht nächst der wälschen für eine der verderbtesten hält“, oder „Was[2] von der englischen Schaubühne zu halten sey, ist unsern Lesern schon bekannt. Die Einheit des Ortes leidet hierinn [Granvilles ‚She Gallants‘] ebensoviel, als die andern Regeln der Bühne; sogar daß auch viele freche Reden und Sitten darinn vorkommen“, oder wenn er das englische Lustspielgebiet bezeichnete[3] als „ein weites Feld, allwo nicht nur wider alle theatralische Regeln, sondern sogar wider alle Gesetze des Wohlstandes, der Sittenlehre, der Menschheit und Tugend in allen Auftritten verstoßen wird“.

In Goedekes Grundriß findet man — einschließlich der neun Komödien der Schaubühne, aber ohne die Übersetzungen der Molièreschen[4] Lustspiele, die verschiedene Male vor der Periode von Gottscheds Einfluß erschienen waren — zwischen den Jahren 1737 und 1768, also während der ganzen Periode von Gottscheds literarischer Tätigkeit, im ganzen 168 Übersetzungen von ausländischen Lustspielen ins Deutsche aufgezählt. Von diesen sind 111 Übersetzungen aus dem Französischen, 35 aus dem Dänischen, 9 aus dem Italienischen, 9 aus dem Englischen, 3 aus dem Holländischen und 1 aus dem Polnischen. Die Übersetzer sind zum großen Teil unbekannt. Von denen, die bekannt sind, war J. G. Laub am fruchtbarsten, denn von ihm stammen wenigstens 18 Übersetzungen aus dem Dänischen von Holberg;

---

[1] Neuestes (1752) S. 221.

[2] Neuestes (1753) S. 292.

[3] Crit. Beytr. Stück 29, Bd. VII, S. 168.

[4] Sechs seiner Lustspiele erschienen in Übersetzung im Jahre 1670 in der „Schaubühne Englischer und Französischer Comödianten“ (Frankfurt). — Des Herrn v. Molières schertz- und ernsthafte Comödien ins Deutsche übertragen. Nürnb. u. Alt. 1721.

gleich nach ihm kommt Joh. Chr. Krüger mit seinen 12 Übersetzungen aus dem Französischen von Marivaux und 1 von Destouches; dann Johann Elias Schlegel, der 11 Komödien von Sainte Foix, und Uhlich,[1] der 8 aus dem Dänischen, Französischen und Italienischen übersetzte, und Frau Gottsched, die sechs Übersetzungen für die Schaubühne lieferte und später noch eine hinzufügte. Diejenigen, welche unter dem Einfluß Gottscheds standen, waren sicher Frau Gottsched, Johann Elias Schlegel, Detharding und B. G. Straube. Uhlich und Laub können wir auch vielleicht hierher setzen. Krüger,[2] der die Marivaux-Übersetzungen lieferte, war entschieden einer der Gegner Gottscheds.

Von den neun Übersetzungen aus dem Englischen soll diese Arbeit handeln. Um der Klarheit und Übersichtlichkeit willen geben wir hier ein Verzeichnis der Namen der Verfasser der englischen Originalstücke[3] nebst den dazu gehörigen Übersetzungen. Die darauf folgende Tafel soll einige interessante Tatsachen über die Gruppierung der Übersetzungen zeigen.

1. The | Anatomist; | or the | Sham-Doctor | written by Mr [Edward] Ravenscroft, | with the | Loves | of | Mars and Venus; | a play set to Musick: | written by Mr. Motteux. | As they are acted together | by their Majesties Servants. | London 1735. (1722.)[4]

Der | Anatomist | oder | par Force | Doctor. | Ein | Lustspiel | in | drey Handlungen | entworfen | von | Herrn Ravenscroft. | Aus dem Englischen | übersetzt. | Frankfurt und Leipzig. | 1748.[5]

---

[1] Oder 14; denn er war wahrscheinlich der Übersetzer der sechs Lustspiele in dem Bande: „Neue Schaubühne oder ausgesuchte Lustspiele der Ausländer“ (Frankfurt und Leipzig 1750). Diese Vermutung stammt von Bodmer her. Vgl. „Freymüthige Nachrichten“, Zürich 1751, S. 62.

[2] Vgl. Wittekindt, Joh. Chr. Krüger. Sein Leben u. seine Werke (Berlin 1898), S. 101, und dazu R. Schlössers Rezension, Euphorion (1901) Bd. VIII, S. 761.

[3] Die englischen Ausgaben, die ich hier erwähne, sind die ältesten, die mir zur Verfügung standen. Das Datum der ersten Ausgabe folgt eingeklammert.

[4] Exemplar in der Stadtbibliothek in Bremen.

[5] Exemplare in Jena (Univ.-Bibl.), Weimar (Großherzogl. Bibl.) und Hamburg (Stadtbibl.).

2. The Provoked Husband; | or | A Journey to London. | A | Comedy | as it is acted at the | Theatre-Royal | by | his Majesty's Servants. | Written by the | late Sir John Vanbrugh | and Mr. Cibber. | London. | 1728. (1728.)[1]

Der | aufgebrachte Ehemann, | oder eine | Reise nach Londen. | Ein Lust-Spiel. | Wie solches[2] auf dem Königlichen Schauplatz zum öftern vorgestellt worden, in fünf Handlungen, entworfen von Sr. Joh. Vanburgh und Herrn Cibber. Aus dem Englischen übersetzt. Frankfurt und Leipzig 1748.[3]

3. The | Careless Husband. | A | Comedy. | As it is Acted at the | Theatre-Royal. | By | Her Majestys Servants. | Written by C. Cibber | London | 1705. | (1705.)[4]

Der | sorglose | Ehemann, | ein Lust-Spiel | aus dem Englischen des Colley Cibber übersetzt. | Göttingen. | verlegts Abraham Vandenhoeck. Universitäts-Buchdr. | 1750. |[5]

4. Sir John Vanbrugh — The Relapse or Virtue in Danger. | A Comedy. | Being the sequel to the Fool in Fashion. | London | 1717. (1697.)[6]

Der | Rückfall | oder | die Tugend in Gefahr. | Ein | Lustspiel | des Herrn Johann Vanbrugh. | Aus dem Englischen übersetzt. | Göttingen. | Im Verlage der Wittwe Abraham Vandenhoeck. | 1750. |[7]

5. George Granville — The | She-Gallants. | A | Comedy as it is Acted at the | Theatre | in Little Lincoln-Inn-Fields. | by | His Majesty's Servants | London 1696.[8] (1696.)

Die | weiblichen Liebhaber. | Ein Lustspiel | von fünf Aufzügen. | Aus | dem Englischen übersetzt. | Herrnhut 1751. |[9]

---

[1] Exemplar in Dresden (Kgl. Bibl.).

[2] Anderer Abdruck, Der | erzurnte | Ehemann | und | der Landjunker in seiner natürlichen Gestalt. | Ein | Lustspiel | aus dem Englischen übersetzt. | Frankfurt und Leipzig | 1753. (Exemplar im Brit. Mus.).

[3] Exemplare in Weimar (Großherzogl. Bibl.) und Rostock (Univ.-Bibl.).

[4] Exemplare in Dresden (Kgl. Bibl.) und Göttingen (Univ.-Bibl.).

[5] Exemplar in Weimar (Großherzogl. Bibl.).

[6] Exemplar in Leipzig (Stadt-Bibl.).

[7] Exemplare in Göttingen (Univ.-Bibl.) und Rostock (Univ.-Bibl.).

[8] Exemplar in Kopenhagen (Kgl. Bibl.).

[9] Exemplare in Göttingen (Univ.-Bibl.), Weimar (Großherzogl. Bibl.), München (Kgl. Bibl.).

6. The | Conscious Lovers. | A | Comedy | As it is Acted at the | Theatre-Royal in Drury Lane. | By his Majestys Servants. | Written by | Sir Richard Steele. | London | 1723.[1] (1723.)

The Conscious Lovers | Das ist: | Die sich mit einander | verstehende | Liebhaber. | Ein | Schauspiel | von | Ritter Richard Steele | in Englischer Sprache | geschrieben | und | nach der Londner Ausgabe | von 1723 | in das Deutsche Sprache übersetzt | von Geandern von der Ober-Elbe | 1752.[2]

7. The | Suspicious Husband. | A | Comedy | by Dr. Hoadly. As it is performed at the | Theatre-Royal in Drury-Lane. | London | 1761. (1747.)[3]

Der | argwöhnische | Ehemann, | ein | Lustspiel in | fünf Aufzügen | von | dem Herrn D. Benjamin Hoadly. | In: Neueste Proben | der | englischen | Schaubühne | oder | D. Benjamin Hoadlys | Lustspiel, | der | Argwöhnische Ehemann | und | Edward Moorens | Trauerspiel, | der Spieler | im Deutschen dargestellet. | Hamburg bey Christian Herold. 1754.[4]

8. Love for Love | A | Comedy | Written by Mr Congreve | London | 1733.[5] | (1695.)

Der | unversöhnliche Vater | Oder | die aus Liebe verstellte | Liebe. | Ein Lustspiel | aus dem Englischen des Hrn. Congreve | übersetzet und in unterschiedenen Auftritten ver | ändert und nach den Regeln der deut | schen Schaubühne einge | richtet. | In: Sammlung | Dramatischer | Gedichte. | Herausgegeben | von | einem Liebhaber der schönen | Wissenschaften. | Leipzig und Rostock bey Johann Chr. Koppe. 1754. |[6]

---

[1] Exemplar in Dresden (Kgl. Bibl.).

[2] Exemplare in Weimar (Großherzogl. Bibl.) und Stuttgart (Kgl. Bibl.)

[3] Exemplar in Gotha (Herzogl. Bibl.).

[4] Exemplar in Stuttgart (Kgl. Bibl.). — Der | Argwöhnische | Ehemann. | Ein | Lustspiel von | D Benjamin Hoadly. | aus dem Englischen übersetzt. | Hamburg | bey Christian Herolds Wittwe. | 1766. (Exemplar in Gotha, Herzogl. Bibl.).

[5] Exemplar in Weimar (Großherzogl. Bibl.).

[6] Exemplar in Dresden (Kgl. Bibl.). — Anderer Abdruck — in: Vier Schauspiele. I. Urlogese, Prinzessin der Parthier, ein Trauerspiel. II. Der unversöhnliche Vater oder die aus Liebe verstellte Liebe. Ein Lustspiel. III. Erichthon oder der Sternseher, ein Lustspiel. IV. Der junge Herr, ein Lustspiel. Leipzig bey Johann Chr. Koppe 1756. (Exemplar in München, Kgl. Bibl.).

9. The | Way of the World. | A | Comedy | Written by Mr Congreve. | London 1733.[1] (1700.)

Der | Lauf der Welt. | Ein Lustspiel des | Herrn Wilhelm Congreve | Rostock und Wismar | bey Joh. Andr. Berger und Jacob Boedner | 1757.[2]

	Name des Stückes[3]	Verfasser	Jahr der Übers.	Ort des Verlags
1.	Anatomist	Ravenscroft	1748	Frankfurt u. Leipzig
2.	Aufgebrachter Ehemann	Vanbrugh u. Cibber	1748	Frankfurt u. Leipzig
3.	Sorgloser Ehemann	Cibber	1750	Göttingen
4.	Rückfall	Vanbrugh	1750	Göttingen
5.	Weibliche Liebhaber	Granville	1751	Herrnhut
6.	Die sich mit einander verstehende Liebhaber	Steele	1752	Oberelbe
7.	Argwöhnischer Ehemann	Hoadly	1754	Hamburg
8.	Unversöhnlicher Vater	Congreve	1754	Leipzig u. Rostock
9.	Lauf der Welt	Congreve	1757	Rostock u. Wismar

Ein Blick auf die letzte Spalte dieser Tafel zeigt, daß diese Übersetzungen in fünf Gruppen zerfallen. Man sieht, daß Leipzig, Göttingen, Dresden und Rostock je zwei Übersetzungen lieferten, Hamburg nur eine. Die Jahreszahlen, die die Entstehungszeit der Übersetzungen angeben, zeigen in der dritten Spalte dieselbe Gruppierung. Betrachten wir die zweite Spalte, so bemerken wir zuerst eine Ähnlichkeit bloß unter den Komödien der Rostocker Gruppe, da beide Stücke Übersetzungen von Komödien von Congreve sind. Eine nähere Betrachtung der Göttinger

[1] Exemplar in Weimar (Großherzogl. Bibl.).

[2] Exemplare in Rostock (Univ.-Bibl.) und Wien (K. u. K. Hof-Bibl.).

[3] Goedeke führt in seinem Grundriß (Bd. III, § 200) folgendes an: „Der von der Liebe betrogene Philosoph, Lustspiel von J. Vanbrugh, Göttingen 1750.“ Damit nimmt er eine Erwähnung dieser Übersetzung seitens Gottscheds (Nöthiger Vorrath) wieder auf. Daß sich hierin Gottsched geirrt hat, dürfte aus folgenden Gründen einleuchten: 1. In keinem von Vanbrughs Lustspielen ist ein Charakter, der diesem Titel entspricht, zu finden. 2. Die Übersetzung selbst ist jetzt nirgends zu finden. 3. Eine Übersetzung mit diesem Titel — eine Übersetzung eines Lustspiels von Sainte Foix — erschien Frankfurt und Leipzig 1750. Auf diese ist Gottscheds Irrtum zurückzuführen.

Gruppe aber zeigt einen inneren Zusammenhang, da ihre Verfasser, Sir John Vanbrugh und Colley Cibber, zeitgenössische Komödienschreiber waren, die in sehr enger literarischer Beziehung zueinander standen. Diese Beziehungen der beiden Autoren zueinander treten schon in einem Schauspiel der Leipziger Gruppe zutage, in der Übersetzung des Lustspiels, das Vanbrugh unter dem Titel „A Journey to London" anfing und das nach seinem Tode von Cibber aufgenommen und vollendet wurde mit dem Titel „The Provoked Husbaud or A Journey to London". (Weiteres über diese beiden Autoren siehe S. 25 ff.) Bei der Leipziger und bei der Dresdener Gruppe ergibt die bloße Zusammenstellung noch keine oberflächliche Ähnlichkeit und keinen inneren Zusammenhang. Die Zusammengehörigkeit der beiden Komödien jeder Gruppe macht sich aber bemerklich, sobald wir die Art der Übersetzung ins Auge fassen. In den Komödien der Leipziger Gruppe ist dieser Zusammenhang schon in der Ähnlichkeit der Titelblätter zu sehen. Aus weiteren Ähnlichkeiten, die wir am geeigneten Orte zeigen werden, können wir beweisen, daß diese zwei von demselben Übersetzer herstammen. In bezug auf die Dresdener Komödien kann man keine Ähnlichkeit oder keinen inneren Zusammenhang zwischen den sehr voneinander verschiedenen Dramen von Steele und Granville bemerken, aber gerade hier ist es nicht nötig, Beziehungen zueinander zu suchen, denn es steht fest, daß sie einen und denselben Übersetzer hatten. (Siehe unten S. 41.) In den Göttinger Komödien zeigen sich zwar einige Verschiedenheiten in der Methode, aber der Zusammenhang ist ein fester. (Siehe unten S. 25 ff.) Dasselbe ist der Fall auch in den beiden Rostocker Komödien. (Siehe unten S. 70.) Über die Art der Entstehung der Übersetzungen läßt sich also zusammenfassend folgendes sagen: Es gab irgend einen Zusammenhang zwischen den beiden Übersetzungen der einzelnen Gruppen, sei es, daß wir feststellen können, daß sie durch denselben Übersetzer hervorgerufen sind, wie in Leipzig und Dresden, oder durch die Bemühung desselben Verlegers, wie in Göttingen, oder durch irgend einen anderen Einfluß, wie in Rostock.

Diese neuen Übersetzungen zerfallen also in verschiedene Gruppen, die wir als solche behandeln wollen. Hier ist gleich zu bemerken, daß es im allgemeinen keinen bestimmten Grundsatz

gab, nach dem alle einzelnen angefertigt wurden. Nicht einmal dem Grundsatz der treuen Übertragung des englischen Originals folgen sie, denn einige der Übersetzer erlaubten sich viele Freiheiten mit ihrem Text. Innerhalb der einzelnen Gruppen aber ist derselbe Grundsatz und dieselbe Methode mehr oder weniger treu festgehalten, und wir werden also die Übersetzungen im nächsten Kapitel in den einzelnen Gruppen chronologisch besprechen. Wir werden zuerst die Eigentümlichkeiten des Stückes behandeln, und von diesem Gesichtspunkt aus wird es nützlich sein, die Übersetzung mit dem englischen Original zu vergleichen und zu zeigen, was für Methoden angewandt wurden in bezug auf die Veränderungen in der äußeren Form des Lustspiels — die Einteilung in Akte und Szenen, die Veränderungen in den metrischen Teilen und die Veränderungen, die die regelmäßigere Bühnentechnik der Deutschen notwendig machte. Was den Inhalt anbetrifft, so wird es interessant sein zu sehen, welchen Erfolg oder Mißerfolg die verschiedenen Versuche, den englischen Komödien ein deutsches Gepräge zu geben, hatten; zu beobachten, inwiefern die freie moralische Beschaffenheit dieser Komödie verändert und verfeinert wurde; inwiefern der Übersetzer durch erklärende Zusätze und Bemerkungen dem Publikum seinen Stoff verständlicher zu machen suchte und inwiefern durch Mißverständnisse und Irrtümer diese Versuche mißlangen. In bezug auf den Stil und die Sprache jeder Gruppe werden wir die Übersetzung der literarischen und sprachlichen Eigenheiten besprechen, die Anglizismen, die natürlich sehr oft vorkommen, die Einbuße an Witz, die man in der Übersetzung der Epigramme einer besonders geistvollen Komödie bemerken kann und die allgemeinen dialektischen und syntaktischen Eigentümlichkeiten der Übersetzungen. In einem Schlußkapitel soll ein Versuch gemacht werden, die Ursache des Erscheinens dieser Übersetzungen zu erklären und die Beziehungen derselben zu den Kritikern und zu der deutschen Literatur der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zu kennzeichnen.

II. Die einzelnen Übersetzungen.

I. Die Leipziger Gruppe. — „Der Anatomist“ und „Der aufgebrachte Ehemann“.

„The Anatomist“, eine dreiaktige Farce von Edward Ravenscroft, ist zum ersten Male 1697 in London aufgeführt, aber erst 1722 im Druck erschienen. Im Jahre 1743 wurde dieses Stück verändert und in zwei Akte zusammengedrängt; der Doktor wurde Monsieur le Médecin, und in dieser Form wurde es bis 1801 öfters aufgeführt.[1] Die Hauptfigur dieser Farce ist Crispin, der eine kurze Zeit genötigt ist, den Doktor zu spielen. Wenn man diese Farce liest, so vermißt man fast ganz und gar charakteristische englische Züge, und die stark ausgeprägten französischen, besonders die konventionellen französischen Komödiennamen, lassen eine bloße Bearbeitung irgend eines französischen Lustspiels vermuten; um so mehr, wenn wir erfahren,[2] daß Ravenscroft der Autor des „Mamamouchi, or the Citizen turned Gentleman“ (Le bourgeois Gentilhomme) und der „Wrangling Lovers“ (Thos. Corneilles „Les Engagemens du Hasard“) zu seiner Zeit als Plagiator berüchtigt war, obgleich man zugeben muß, daß man bei ihm infolge seiner Geschicklichkeit in der Bearbeitung kaum von Plagiaten sprechen kann. Die Quelle des englischen Anatomisten war bis jetzt unbekannt. Das Stück ist aber eine gewandte Bearbeitung von Hauteroches Crispin Médecin (1674), einem Lustspiel, dessen Inhaltsangabe folgen soll.

Akt I. (Die Straße.) Lisidor, der Vater des Gerald, möchte sich mit des Doktors (Mirbolan) Tochter, Alcine, verheiraten, die aber den Sohn, Gerald, liebt. Mirbolan gibt seine Einwilligung und versichert Lisidor, daß auch seine Frau damit einverstanden

---

[1] Genest, The English Stage 1660—1832. Bath 1832. Bd. I.

[2] Vgl. Dictonary of National Biography (Ravenscroft).

sein werde, die aber ganz und gar dagegen ist. Crispin kommt mit einem Brief von seinem Herrn, Gerald, worin der letztere seinen Vater um Geld bittet, und erhält ein unbestimmtes Versprechen. Gerald, der jetzt kommt, erfährt seines Vaters Pläne und erhält von Crispin die Versicherung, daß diese Heirat nicht zustande kommen wird. Akt II. (Des Doktors Haus.) Mirbolan gibt beim Hinausgehen Dorine Aufträge, wie sie die Leiche eines Gehenkten, die er sezieren will, aufbewahren soll. Crispin bringt Alcine einen Brief von Gerald und läßt sich in ein Gespräch mit Dorine ein; er wird aber durch das plötzliche Zurückkommen des Doktors überrascht und legt sich nach dem Rate Dorines auf einen Tisch, damit der Doktor ihn für die Leiche hält. Mirbolan erblickt ihn und will sogleich zu sezieren anfangen. Dorine bewegt ihn, seine Patienten erst zu besuchen. Crispin, der in Angst fliehen will, wird durch Klopfen an der Tür verhindert und entschließt sich, dieses Mal sich als Doktor auszugeben. Als solcher wird er zu Rate gezogen von einem Kammermädchen, dessen Herrin ihren Hund verloren hat, und kurz nachher von Simon, der wissen will, ob seine Geliebte ihn wirklich liebt. In beiden Fällen empfiehlt er ihnen Pillen zu nehmen. Noch verkleidet, gerät er in eine Diskussion mit dem zurückkehrenden Mirbolan, stellt seine eigene Unwissenheit dar und rettet sich endlich durch eine List. Akt III. (Die Straße.) Gerald schickt Crispin noch einmal in Mirbolans Haus. Er geht als Doktor verkleidet und begegnet Lisidor, der ihn erkennt. Er gerät in einen Streit mit Lisidors Diener und wird von Dorine beschützt. Mirbolan tritt auf. Simon und das Kammermädchen machen ihm Vorwürfe, daß er ihnen Pillen gegeben habe, die eine sehr starke Wirkung gehabt hätten. Sie erkennen Crispin und nehmen ihm die Maske ab. Mirbolan beruhigt sie. Crispin erzählt Mirbolan, daß Gerald Alcine liebt. Gerald kommt, und alle gehen in das Haus, um die Sache zu besprechen.

Ravenscroft fügte dieser Farce einige neue Szenen und einige musikalische Belustigungen hinzu. Er führte die Intrigue im dritten Akte vollständiger aus und legte sie in die Hände der Beatrice (= Dorine) und des Crispin. Dasselbe ist der Fall in dem ersten und zweiten Akte von Ravenscrofts Lustspiel, wie bei Hauteroche, mit Ausnahme der eingeschobenen Szenen, in denen Angelica auftritt (Alcine bei Hauteroche erschien nicht auf der

Bühne). Aus dem Gespräch zwischen Angelica und ihrer Mutter lernen wir die Liebesepisode genauer kennen. Akt III. Der alte Gerald (= Lisidor) besticht Beatrice, um ihre Herrin, Angelica, ihm geneigt zu machen und trifft mit ihr die Verabredung, daß er Angelica allein zu sehen bekommt. Crispin geht als Doktor verkleidet ab, um Angelica einen Brief zu bringen, und kommt an das Haus, gerade als der alte Gerald hineingeht. Der Schauplatz ist hier ohne Bühnenanweisung in das Haus verlegt. Der alte Gerald begegnet Angelica und Beatrice und schmückt die erstere mit Juwelen, die er ihr als seiner Braut geben will. Gestört durch ein Klopfen, wird er von den beiden bewogen, an Stelle der Leiche des Gehängten sich selbst hinzulegen, und als er das getan hat, wird er von dem hereinkommenden Crispin behandelt, wie Crispin von dem Doktor im zweiten Akte. Dies ist die beste Szene des Lustspiels, denn Crispin hat hier eine Gelegenheit, die anatomischen Ausdrücke anzuwenden, die er bei der Behandlung des Arztes an ihm selbst kurz vorher gelernt hatte; er trifft Vorbereitungen, den alten Gerald zu sezieren, der in Angst aufspringt und davon läuft. Der Doktor, seine Frau, Simon und das Kammermädchen kommen herein und Crispin wird demaskiert, wie bei Hauteroche. Der alte Gerald kommt zurück und beklagt den Verlust seiner Juwelen, welche jetzt im Besitz der Angelica sind, die in einem Sarge, in dem die Leiche des Gehängten hereingekommen war, hinausgetragen worden ist. Der junge Gerald, mit dem sie inzwischen verheiratet worden ist, führt sie jetzt herein. Der alte Gerald gibt seine Einwilligung zur Heirat und verliert seine Juwelen. Die Farce endet mit einer musikalischen Belustigung.

„The Provoked Husband or A Journey to London“ wurde zum ersten Male im Jahre 1728 aufgeführt und im selben Jahre gedruckt. Das Stück hatte einen großen Erfolg und wurde achtundzwanzig Mal hintereinander gespielt. Cibber sah in Vanbrughs unvollendetem Entwurf eine moralisierende Absicht,[1] und

[1] Vgl. Cibbers Prolog zu dem Lustspiel:
„This play took birth from principles of truth
To make amends for errors past of youth.
A bard that's now no more, in riper days,
Conscious reviewed the Licence of his plays. . . . .
Warm with this thought his muse once more took flame
Resolved to bring licentious life to Shame.“

in diesem Sinne vollendete er ihn. Es ist wahrscheinlich, daß die moralisierende Tendenz, die Cibber diesem Lustspiele verlieh, eine Ursache für die Wahl zum Übersetzen war.

Die beiden Übersetzungen erschienen zur Ostermesse 1748 in Leipzig. Der aufgebrachte Ehemann wurde 1753 wieder gedruckt mit einem anderen Titel (s. S. 10), aber demselben Personenverzeichnis. Der Übersetzer ist unbekannt.[1] Daß die beiden von einem und demselben Übersetzer herstammen, leuchtet aus den folgenden Gründen ein. Erstens spricht dafür die Ähnlichkeit der Titelblätter: „Der Anatomist — Ein Lustspiel in drey Handlungen, entworfen von Herrn Ravenscroft“ usw., und „Der aufgebrachte Ehemann — Ein Lustspiel in fünf Handlungen, Entworfen von Sir Joh. Vanbrugh und Herrn Cibber.“ Zweitens ist eine Ähnlichkeit bemerkbar in der Übertragung der Personennamen, obgleich die Namen im *An.*, welche konventionelle französische Komödiennamen sind, nicht übersetzt wurden; dagegen sind die redenden Namen im *A.E.* übersetzt. Z. B. Lord Townley = Graf Stattlich, Sir Francis Wronghead = Herr Franz von Querkopf. Wenn man aber im letzten Falle einen Namen nicht verstand, so wurde er unübersetzt gelassen. Myrtilla Dupe = Myrtilla Dupe; Mr. Cash = Herr Cash. Namen, die zufällig im Texte vorkommen, werden übersetzt. *An.* S. 38. Alice Draper = Ilse Küttlerin. *A.E.* S. 33. Doll Tripe = Dore Kuttelfleck. Drittens wurden die die Akte schließenden Reimpaare in beiden Stücken gleich behandelt, das heißt in Prosa aufgelöst. Viertens blieben Geldsummen und Münzenwerte dieselben. *An.* S. 49. Two crowns and half a guinea = zwey Cronen und einen halben Guinee. *A.E.* S. 13. A bill of five hundred = Ein Wechsel von 500 Pfund Sterling. Fünftens liebte es der Übersetzer, bildliche Ausdrücke durch Zusätze, die als Vergleiche dienen, deutlicher zu machen. *An.* S. 33. He walks and starts then stops and muses = bald geht er ein Paar Schritte fort und bald stehet er wieder stille wie eine Statue. S. 54. 'Tis but silly people's talk = Es ist nur der einfältigen Leute abergläubisches Geschwätz und ebenso gewiß, als wenn sie den Teufel mit Hörnern

[1] Im Jahre 1751 waren die beiden Übersetzungen in der Großischen Buchhandlung in Leipzig zu kaufen, nach einer Liste von Büchern, die „auf eigene Kosten gedruckt“ worden waren. Vgl. Leipziger Meßkatalog, Michaelis 1751.

und einem Pferde Fuß beschreiben. *A.E.* S. 29. Oh my Lord! he's such a cub! = O Herr Graf, es ist ein solcher Klotz, daß man Thüren mit ihm aufrennen könnte! S. 45. Count Bass: We may be friends still. Myr: Dull ones = Graf Bass: Wir können deswegen noch gute Freunde bleiben. Myr: Wie Hund und Katze; gar kaltsinnige. Sechstens sieht man eine treffliche Ähnlichkeit in der Übertragung des Titels Lady (= Edelfrau). *An.* S. 59. Lady = Staatsfrau.[1] *A.E.* S. 137. Lady of Quality = Staatsfrau; S. 56. Maid of Honour = Staatsfräulein. Siebentens werden in beiden Stücken englische Phrasen sehr oft durch lateinische und französische ersetzt. *An.* S. 52. „Abruptly" = „Abrupte"; S. 37. „let 'em plainly see" = „ihnen ocularitei demonstrieren"; S. 48. „cephalick Pills" = „Pillilae cephalicae"; S. 46. „one question" = „ein Narcanum";[2] S. 15. „Punctilio of Honour" = „Point d'honneur"; S. 19. „Trenches" = „Trencheen". *A.E.* S. 99. „for form" = „pro forma"; S. 30. „be ready for jayl" = „Candidatum carceris werden"; S. 54. „Secret" = „Arcanum"; S. 171. „Man of quality" = „Homme de qualité; S. 95. „Trenches" = „Trencheen".

Wir werden also die beiden Übersetzungen als die Arbeit eines Mannes betrachten und jetzt die Art der Übersetzung genauer charakterisieren.

Vorreden, Widmungen, Prologe und Epiloge sind weggelassen. Die Einteilung in Akte ist dieselbe wie im Englischen. „Akt" = „Handlung", „Szene" = „Auftritt". Szene, wie gewöhnlich im Englischen, bezeichnet in diesen beiden Stücken den Schauplatz. Der erste Akt des Anatomisten hat drei Szenen, die anderen zwei haben je eine. Der Schauplatz ist im Englischen nicht in der Bühnenanweisung gegeben, aber wir wissen aus dem Stücke selbst, daß die Szene im ersten Akte die Straße vorstellt, im zweiten einen Saal im Hause des Doktors und im dritten zuerst die Straße und dann den Saal, wie im zweiten. In dem Provoked Husband bleibt der Schauplatz eines jeden einzelnen Aktes derselbe, während die Szenerie der einzelnen Akte voneinander verschieden ist. Die Bühnenanweisungen für

[1] Dieses scheint eine Neubildung, nach der Analogie von Lord = Staatsmann, zu sein.

[2] Wahrscheinlich ein Druckfehler für ein Arcanum.

den Wechsel der Szenen sind sorgfältig übersetzt, und dies zeigt, daß kein Versuch gemacht worden ist, das Stück in der äußeren Form zu verändern, um der Regel der Einheit des Ortes gerecht zu werden. Der *An.* hat 11, 9 und 10 Auftritte, der *A.E.* 6, 7, 8, 7 und 8. Das Prinzip bei diesen Übersetzungen war, einen neuen Auftritt zu beginnen, wenn einer der Hauptcharaktere auf die Bühne kam. Es gibt aber keinen neuen Auftritt, wenn ein Schauspieler die Bühne verläßt oder wenn er, nachdem er fort ist, gleich zurückkommt, oder wenn ein Schauspieler gleich nach dem anderen auftritt. Alle metrischen Teile der beiden Stücke wurden in Prosa aufgelöst. Die dritte Szene des ersten Aktes des Anatomisten ist in reimlosen Versen geschrieben, wie es die Komödienschreiber jener Zeit in England besonders in den sentimentalen Szenen zu tun pflegten, aber man machte keinen Versuch, sie in Poesie zu übersetzen. Daß alle Fähigkeiten zu einer metrischen Übertragung unserm Übersetzer abgingen, zeigt seine Behandlung der drei Reimpaare am Ende des letzten Aktes des Provoked Husband; denn hier wünschte er seiner Übersetzung den Schein der Poesie zu geben. Der Vergleich unten zeigt aber, wie unglücklich der Versuch war.

„But now a convert to this truth I come
That married happiness is never found from home.“

Nun aber falle ich, als eine Neubekehrte dieser Wahrheit von ganzem Herzen bey
Daß eheliche Glückseligkeit außer Hause niemals gefunden wird.

In der Bühnentechnik sind sehr wenig Veränderungen vorgenommen worden. „Gehet ab“ und „kommt“ entsprechen genau dem „Exit“ und „Enter“ des Englischen. Das Beiseitesprechen wurde in genauer Übersetzung wiedergegeben (Aside = auf die Seite; apart = à part), und es wird sogar in einigen Stellen angedeutet, wo dieses im Englischen nicht gesagt war (*An.* S. 13, 43; *A.E.* S. 128). Der größeren Klarheit wegen werden einige Bühnenanweisungen neu eingetragen. *An.* S. 39 (läuft fort); S. 56 (sie siehet die Geldstücke an); S. 81 (zum Doktor); *A.E.* S. 140 (schlägt sich aufs Maul).

Wir haben schon gesehen, wie die Personennamen behandelt wurden. Die Ortsnamen wurden gleichfalls übersetzt oder wo-

möglich erklärt. *An.* S. 80. „Bedlam“ = „Das Tollhaus“. *A.E.* S. 26. „Bellmont“ = „Schönberg“; S. 25. „Borough of Guzzledown“ = „Das Dorf Sausenberg“. Wo keine Übersetzung möglich war, wurde der englische Name in deutscher Form wiedergegeben. *A.E.* S. 36. „York“ = „Yorck“; „England“ = „Engelland“. Der Schauplatz wurde nicht nach Deutschland verlegt, und daraus sehen wir, daß nicht versucht wurde, die Stücke zu nationalisieren. Der Anatomist hätte bei dem Mangel an eigentümlichen englischen Zügen ebensogut in Deutschland wie in England spielen können. Der Provoked Husband ist ganz bestimmt ein Londoner Schauspiel, und als solches wurde es übersetzt. Anspielungen auf das Parlament usw. sind nur dann weggelassen, wenn sie nicht verstanden wurden; *An.* „Act of Parlament“, *A.E.* „in the House“ werden nicht übersetzt. Geldsummen im englischen Stücke sind ohne Veränderung wiedergegeben. Einige englische Eigentümlichkeiten werden geändert, um besser verstanden zu werden. *A.E.* S. 110. „Merry Andrews“ = „Fassnachtsnarren“; S. 166. „Inns-of-Court Beaux“ = „Pfennigstutzer“. Auslassungen gibt es sehr wenige; nur dann, wenn man die Stelle nicht verstand. *An.* „Pin money“ (*A.E.* „Pin money“ = „Schwenzelpfening“, „Spielgeld“). *A.E.* S. 11. „Debt of honour“ = „Schulden“. Die Zusätze sind zahlreicher. Einige Erklärungen findet man in Fußnoten. *A.E.* S. 130. „Punch“ (Fußnote). „Ein Englisches aus Arrac, Wasser und Limoniensaft bereitetes Getränke“. S. 10. „Levant“ (Fußnote), „Ist ein Spiel, wenn jemand bey allen mitsetzet, und doch selbst kein Geld zu verspielen hat“. Oder die Erklärung folgt eingeklammert. *A.E.* S. 96. „Air of a rake“ = „schnellendes (betrügliches)“; S. 55. „I am of the Quorum“ = „Ich bin ja einer von den Quorum (Friedenscommissarien)“. Oder sie wird durch eine Umschreibung gemacht. *A.E.* S. 79. „Prude“ = „die verstellt-Frommen oder Hochmüthigen, die sich auf eine oder die andere Scheintugend so viel einbilden“; S. 153. „Powdered coxcomb“ = „ein gepuderter Fantast, dem das Gehirn auf der Schwarte klebt“. Volkstümliche Erweiterungen oder Wiederholungen durch rhetorische Fragen, Ausrufe, Vergleiche oder Bilder kommen oft vor. *An.* S. 85. „My son's marriage was your contrivance“ = „Meines Sohns Verkuppelung ist deine Erfindung und Ausführung gewesen. Ein schönes Meisterstück!“; S. 39. „He's dying, Sir he's dying“ = „Er stirbt,

er stirbt, er liegt in letzten Zügen!". *A.E.* S. 120. „Lard! how ready his wit is!" = „Ein recht witziger Kopf! von was für geschwinden Verstand und fertiger Antwort ist er nicht." Steigerung der komischen Züge kann man in Zusätzen oder in der Einschiebung einer komischen moralisierenden Bemerkung erkennen. *An.* S. 67. „I would dissect you, rascal" = „Ich wollte dich seciren, anatomiren, incisiren und amputiren"; S. 65. „In the school's chopping Logic" = „Im Collegio, wo sie das Ding, wie heists doch, die Logic, oder die Kunst, ihre Vernunft unrecht zu gebrauchen lernen." *A.E.* S. 171. „Nay, then I am blown to the Devil" = „So komme ich ins Teufels Küche und werde böse Weiber, Zungendrescher, Falschspieler und Stockmeister zu braten kriegen." S. 117. „I see you know the world .... Yes, yes one sees more of it every day" = „Ja, ja man siehet alle Tage mehr darinnen, man lernet sie immer besser kennen." Vergröberungen treffen wir wenig an. Einige Beispiele dafür sind: *An.* „A notably witty Wench" = „Ein verschmitztes Rabenaas"; „Hold your peace" = „Halt euer Maul"; *A.E.* „A story for the town" = „Eine Prostitution". Zahlreich sind die Verfeinerungen. Das Unanständige wird verändert und durch eine bessere Wendung ganz harmlos gemacht, wenn auch die Spitze eines Witzes oft abgestumpft wird. So auch Stellen, die als Gotteslästerung gelten könnten, wie z. B. *An.* S. 25. „For money soldiers sell their lives . . . and priests their consciences" = „Vors Geld verkaufen Soldaten ihr Leben . . . und viele ihr Gewissen." Die groben Flüche, die man in England zu jener Zeit gebrauchte, wurden nicht übertragen, sondern weggelassen oder durch einen einfachen Ausruf ersetzt. „Odsbud", „Odsheart" usw. = „O!", „ey!", „Behüte mich!", „O Lord" = „O Schade". Irrtümern und Mißverständnissen begegnen wir oft. Irrtümer, die wahrscheinlich durch Nachlässigkeit entstanden, findet man meistens in den einzelnen Wörtern. *An.* S. 66. „Then they go very lovingly together" = „Dann gehen sie als die besten Freunde sehr liebreich von einander." *A.E.* S. 125. „Fans and clock-stockings by wholesale" = „Fächer, Uhrbeutel und Strümpfe zu ganzen Ballen." Die Mißverständnisse beruhen darauf, daß der Sinn einer Stelle anders verstanden wurde wegen der äußeren Ähnlichkeit von englischen Wörtern oder Phrasen, die verschiedene Bedeutung haben. *An.* S. 10. „You are my servant, not

my counsellor I take it Sir; this is my concern" = „Du bist mein Diener und nicht mein Rathgeber. Ich nehme mir eine Frau, die Sache gehet mich an." *A.E.* S. 27. „He had scarce a vote in the whole town beside the returning-officer" (Wahlbeamter) = „Er hat außer dem zurückkehrenden Bedienten kaum ein einziges Votum am ganzen Ort gehabt."

Stil und Sprache. — Die Übersetzung der Sprichwörter, Wortspiele und Redensarten bot viele Schwierigkeiten. Sprichwörter wurden entweder wörtlich übertragen oder durch andere ersetzt. Sie wurden nie weggelassen. An einigen Stellen sind neue eingeschoben. *An.* S. 32. „That which is sauce for the goose shall be sauce for the gander too" (Was dem einen recht ist, ist dem andern billig) = „Was Brühe über eine Gans ist, dass soll auch Brühe über einen Ganserig seyn"; S. 60. „Yow are a wise client, Sir, yow will not starve a good cause, I see" = „Sie sind ein freygebiger Galan, und wissen, wie ich sehe, das Sprüchwort: Wer wohl schmiert, der fährt wohl." *A.E.* S. 49. „Every dress that's proper must become you, Madam" = „Galante Leute verstellt nichts." Einige der Wortspiele werden glücklich übersetzt. *An.* S. 47. „They [die Pillen] are of a very searching nature" = „Sie sind von einer durchsuchende Art." Andere nicht. *A.E.* S. 119. „Ah! thou head of the Wrongheads" = „O du würdiges Haupt der Querköpfe!" Englische Redensarten werden oft erklärt. *An.* S. 46. „You must brazen it out" = „Ihr müßt sehen, wie ihr euch hinaushelft." *A.E.* S. 114. „I have been on the wing" = „Ich bin in meinen Verrichtungen gewesen"; oder durch andere ersetzt. *An.* S. 70. „I'll outface him" = „Ich will ihm schon die Stange halten." *A.E.* S. 116. „I shot him flying" = „Ich grif ihn aufs Leder"; oder neue werden eingeschoben. *An.* S. 55. „I'll be gone" = „Ich will mich aus der Staube machen." *A.E.* S. 116. „And since the world knows I have talents" = „Und da die Welt weiß daß ich auch keinen Heckerling im Gehirn habe." Auch einige Beispiele, wie man infolge Mißverständnisses gleichklingende Wörter falsch gebraucht, sind zu finden. *An.* S. 79. „Murder!" = „Mörder!" S. 52. „Working" = „Würkung". *A.E.* S. 33. „wheazebelly" = „Wieselbauch"; S. 101. „soberly" = „säuberlich"; S. 94. „liquorish" = „leckerhaft". Beispiele von dem Gebrauche französischer und lateinischer Phrasen haben wir oben gegeben. Die Pedanterie des

Übersetzers kommt in dieser Beziehung besonders in zwei Stellen klar zum Vorschein. Crispin sagt (*An.* S. 64), daß er kein Latein könne. Er lernt von seinem Herrn die Phrase „Medicus sum". Die Übersetzung seiner Worte (*An.* S. 46) „Ho! talk of the Devil and his horns appear" ist „Ha! Lupus in fabula, wenn man vom Wolf redet, so ist er nicht weit", und Martin, gleichfalls ein Diener, gibt (*An.* S. 66) „Yes of the lying Faculty" durch „Ja e facultate Mendacum et Mendicorum non Medicorum" wieder. Dagegen hat der Übersetzer in einigen Stellen seinen Text verbessert. *An.* S. 31. „Doct.: But yet the fault's not in the art. Bea: It must be in the Professors then" = „Doct.: Aber der Fehler ist nicht bey der Kunst. Bea: So muß er wohl bey den Künstlern seyn." *An.* S. 53. „Just wandered from his nest, the university" = „Eben aus seinem Nest von der Universität ausgeflogen." Der Übersetzer hatte die starke Neigung, englische Wörter französischen oder lateinischen Ursprungs durch dasselbe Wort in seiner Übersetzung wiederzugeben. *An.* S. 17. „Consent" = „Consens". S. 73. „Presents" = „Präsente". S. 76. „Manual Operation" = „Manual Operation". *A.E.* S. 27. „Session" = „Session". S. 56. „practicable" = „practicabel". S. 82. „Project" = „Project". S. 95. „honourable" = „honourable". Er gebrauchte in dieser Weise mehrere Wörter, die die deutsche Sprache nur als Fremdwörter kennt, so „Doctrin", „Dissection", „Incision", „Amputation", „Instruction", „Confiscation" usw. In dieser Weise machte er Neubildungen aus englischen Wörtern, wie „Sceleton", „Creditor", „impracticabel", „Importanz". Der Übersetzer war in der Übertragung des Dialektes nicht konsequent. In dem Anatomist redet der englische Crispin als „High German Doctor" ein gebrochenes Englisch, das aber in gutes Deutsch übersetzt wurde. In dem Provoked Husband sprechen Sir Francis, sein Sohn Richard und John Moody einen Yorkshire-Dialekt. Dieser Dialekt ist nur teilweise in den Reden von Herrn Querkopf und seinem Sohne im Deutschen wiedergegeben, aber ausführlicher in der Sprache Hans Wunderlichs *A.E.* S. 31. „Ad's waunds, and heart! Master Manly! I'm glad I ha' sun ye. Lawd! lawd! give me a Buss! Why that's friendly naw! Flesh! I thought we should never ha' got hither! Well! and how d'ye do Master? — Good lack! I beg pardon for my bawldness. — I did not see 'at his Honour was here" = „Potz

hunnert a mohl! es iss mer lieb, dass ich sie hier antreffe. O! geben sie mir doch an Kuss! das war freundlich! mey sechs! ich habe gedacht wir würden nimmermehr har kumme. Nu was machen sie denn guts. Herr . . . . zum Glück! O ich bitte meiner Kühnheit wegen um Verzeihung . . . . Ich hob net gesahn, dass der Herr Grof da iss."[1]

2. Die Göttinger Gruppe. — „Der sorglose Ehemann" und „Der Relapse".

Vanbrughs „The Relapse or Virtue in Danger" (1697) war sein erstes, das wichtigste wegen der heftigen Kritik, die es erregte, und vielleicht sein bestes Drama. Collier griff das Drama in dem „Short View" (1698)[2] auf das heftigste an (Chap. V), sowohl wegen der Unsittlichkeit, als der Unwahrscheinlichkeit und Regellosigkeit, die sich darin befanden. Le Blanc[3] führte es öfters in seiner Verdammung der englischen Komödie an. Joh. El. Schlegel[4] gilt es als das Muster eines echten englischen Lustspiels. Die zweite Handlung dieses Stückes hat man oft umgegossen und bearbeitet.[5] Das ursprüngliche Stück wurde in London bis 1850 gespielt, und die neuen Bearbeitungen zeigen, daß es bis zur jetzigen Zeit ein Lieblingsstück geblieben ist, besonders die sich in der Nebenhandlung befindliche Bewerbung Lord Foppingtons um die Hand Miß Hoydens. Es ist die Fortsetzung von Cibbers „Loves Last Shift or The Fool in Fashion" (1696), dessen Hauptcharaktere es aufnahm und dessen Intrigue es weiter führte. Dieses Cibbersche Drama hat drei sehr locker verbundene Handlungen. Die erste war die Bekehrung des gefallenen Loveless zu einem besseren Lebenswandel und dessen Aussöhnung mit seiner tugendhaften Frau; in der zweiten wird ein Vater, der seine Tochter verheiraten will, betrogen; und die dritte ist eine Episode, worin Sir Novelty Fashion

---

[1] Sollten diese Worte des Hans Wunderlich nicht Thüringisch sein?

[2] Siehe unten S. 76.

[3] Lettres concernant le gouvernement, la politique et les moeurs des Anglois et des Francois (Amsterdam 1747). Lettre 77.

[4] Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters. Neudruck S. 215.

[5] Voltaire, Comte de Boursoufle (?). — John Lee, The Man of Quality (1776). — Sheridan, The Trip to Scarborough (1777). — John Hollingshead, The Man of Quality (1870). — Robert Buchanan, Miss Tomboy (1890).

zu einem Rendezvous gelockt wird, wo er eine neue Geliebte treffen soll, aber eine alte abgedankte Maitresse wiedertrifft und von ihr durch eine Ohrfeige gestraft wird, zur Belustigung der anderen Personen, die im Verstecke die ganze Geschichte mit ansehen. Vanbrugh nahm nur die erste und dritte Handlung in seinem Lustspiele auf. Loveless gerät wieder auf seine alten Bahnen, und dadurch wird der sogenannte moralische Zweck Cibbers zerstört. Vanbrugh, der über Cibbers Moralisieren spottete, zeigt in seinem Drama, daß das tugendhafte Weib nicht verführt wird, daß aber der bei Cibber von Lastern errettete Mann in dieselben zurückfällt. Dies ist aber bloß der erste und der unbedeutende Teil des Relapses; denn der Dichter machte hauptsächlich die letzte Episode von Cibbers Lustspiel zu seiner Haupthandlung, indem Lord Foppington — denn so nannte ihn Cibber — von seinem jüngeren Bruder um seine Braut betrogen wird. Collier nannte diesen Teil eine Farce, und dieser Meinung stimmen viele Kritiker bei.

Cibbers „Careless Husband“ (1705) gilt immer als sein Meisterwerk, und als solches hat es eine besondere Bedeutung in der Entwickelung der moralisierenden Komödie. Wir müssen heutzutage zugeben, daß sein Versuch, eine moralische Lehre aus seinen Studien über soziale Schwachheit und Unsittlichkeit zu ziehen, nicht von großem Glücke begleitet war. Als dieses Drama in London erschien, schien es viel zu fein und glänzend für ein Werk von Cibber, und man schrieb es irgend einem anderen Dichter zu. Es folgte dem „Relapse“, wie dieser dem „Loves Last Shift“ folgte. Die Hauptcharaktere sind dieselben, während die Namen Sir Charles Easy und Lady Easy nicht zu verkennen sind in Loveless und Amanda. Die beiden Intriguen, die hier in näherem Zusammenhange wie im „Relapse“ stehen, sind die Fortsetzungen der beiden des letzt genannten Stückes. Der in „Loves Last Shift“ bekehrte und zu seiner Frau zurückgeführte Loveless, der im „Relapse“ wieder in seine Laster zurückfällt, wird als Sir Charles Easy noch einmal auf den Weg der Tugend zurückgeführt durch die Geduld und Langmütigkeit seiner Frau, die trotz aller glaubhaften Beweise nicht von ihres Mannes Untreue zu überzeugen ist. Die andere Handlung spielt keine so bedeutende Rolle. Lord Foppington wird von Lady Betty benutzt, um ihren Liebhaber, Lord

Morelove, eifersüchtig zu machen und ihn zu einer Erklärung seiner Liebe zu bringen. Er dient bloß als äußeres Mittel, die Versöhnung der beiden Geliebten herbeizuführen und wird gerade so aufgezogen und betrogen, wie in den beiden früheren Stücken. Man sieht also, daß der Zusammenhang zwischen den beiden Komödien dieser Göttinger Gruppe sehr eng war. Es ist interessant zu bemerken, daß der Verfasser des „Careless Husband", der auch Schauspieler war, die Rolle des Lord Foppington in beiden zuerst auf der Bühne vorstellte, daß er in der Rolle des Sir Fopling Flutter besonders berühmt war, und den Etheridge in dem „Man of the Mode" (1676) als den Typus eines would-be Parisian French Fop geschaffen hatte. Sir Fopling war das Vorbild von Lord Foppington. Dies zeigt sich in der auffallenden Ähnlichkeit in Namen und Charakteren und kommt auch dadurch zum Ausdruck, daß Cibber die Verse:

„Yet none Sir Fopling Him or Him can call
He's Knight o' th' Shire and represents you all."

aus Drydens Prolog zu Etheridges Stück auf das Titelblatt des „Careless Husband" setzte.

„Der sorglose Ehemann" erschien in Vandenhoecks Verlag in Göttingen zu Ostern 1750. Der Übersetzer war Johann David Michaelis,[1] der später berühmte Theologe, Orientalist und Professor der Philosophie in Göttingen. Er übersetzte (1748 bis 1750) anonym Richardsons „Clarissa" und Thomsons „Agamemnon" (1750). Diese beiden erkannte er später als seine Werke an, und man findet sie jetzt in allen Verzeichnissen seiner Schriften. Die Übersetzung des „Agamemnon", die ein halbes Jahr später als der „Sorglose Ehemann" erschien, wurde in der „Götting'sche Zeitung von Gelehrten Sachen" (1750, S. 762) folgendermaßen besprochen: „Eben die geschikte Hand, der wir den übersetzten ‚Careless Husband' schuldig sind, hat auch des Hrn Thomsons ‚Agamemnon'

---

[1] Interessant ist es hier zu bemerken, daß seine Tochter Caroline (1763—1809), von 1796—1803 die Frau von August Wilhelm von Schlegel, im Anfange bei ihres Mannes Shakespeare-Übersetzungen mitwirkte. Sie hat Schlegel zu diesem Werke wieder und wieder angespornt und half ihm in der Verdeutschung von Romeo und Julia, Was ihr wollt und dem Sommernachtstraum.

übersetzt.“ Wenn wir uns das enge Verhältnis zwischen Haller und Michaelis vorstellen und die Tatsache, daß Haller zu dieser Zeit der Herausgeber dieser Zeitung war, beachten, so können wir diese Behauptung als entscheidend betrachten. Der Übersetzer des „Rückfalls“ ist unbekannt. Obgleich das Stück ungefähr zur selben Zeit wie der „Agamemnon“ in Göttingen erschien, wurde es in der G. Ztg. als das Werk eines „geschickten Ungenannten“ besprochen. Erinnern wir uns, daß Michaelis gerade in diesen Jahren dem deutschen Publikum die drei oben genannten Übersetzungen lieferte, so könnten wir geneigt sein daraus zu schließen, daß der „Rückfall“ auch von ihm stammte. Aber deshalb, weil die G. Ztg. es nicht sagt und weil die Methode der Übersetzung entschieden von der des „Sorglosen Ehemann“, wie wir unten zeigen werden, abweicht, können wir behaupten, daß Michaelis nicht der Übersetzer war.

Der Mann, dessen Anregung wir diese Übersetzungen verdanken, war Albrecht von Haller, der das Werk empfahl und den Universitäts-Buchdrucker Abraham Vandenhoeck († 1750) bewog, sie zu drucken. Das Verhältnis zwischen beiden Männern war so, daß Vandenhoeck die Herausgabe unternahm und Haller die Auswahl der zu übersetzenden Werke überließ. Durch diese Annahme allein können wir die Vorrede zu „Clarissa“ erklären, die folgendermaßen beginnt: „Es sind die Geschicke der Clarissa dem Verleger dieser deutschen Übersetzung, so bald sie in England herauskamen, von solchen Männern angepriesen und ihm angerathen worden eine deutsche Übersetzung davon zu besorgen, auf deren Urtheil er sich völlig verlassen konnte. . . . . Der eine unter denen, dessen Rath er folgete, zog die Clarissa der mit so vielem Beyfall aufgenommenen Pamela vor:[1] und weil dieser Mann von dem grössten und besten Theil Deutschlands für den grössesten Kunstrichter unserer Zeit in den schönen Wissenschaften angesehen wird; und diejenigen Stücke, die er bisher (obgleich spar-

[1] Vgl. Gött. Gel. Ztg. 1748 S. 274: „Doch können wir nicht läugnen, dass wir der jüngeren Schwester einen Vorzug vor der älteren geben. Sie ist noch viel witziger, sie verfällt nicht in ernsthafte und trockene Regeln, sie hat insbesondere sich keine solche Fehler wieder die Schaamhaftigkeit vorzuwerfen, als wohl die Pamela bey ihrer sonst guten Absicht sich zur Last hat legen lassen müssen.“

sam) zum Vergnügen und Besserung der Deutschen herausgegeben hat, von Dichtern sowohl als von andern Lesern bey nahe für canonisch angesehen sind; .... so könnte der Verleger nicht anders als vergnügt seyn, daß ihm dieses Buch zuerst in die Hände gefallen ware.“ — Nur so ist die Anspielung in der Vorrede zu der Agamemnon-Übersetzung erklärlich, wo Michaelis sagt, „er habe kein Bedenken getragen, auf Verlangen des seeligen Verlegers es zu übersetzen“, und daß, wenn jemand ihn tadele, so habe er „wieder den Trost, daß dieser Tadel nicht sowohl ihn betrifft als andere, welche seine Übersetzung des Agamemnon des Abdruckes nicht unwürdig schätzen“. Die beiden Komödien wurden ohne Vorreden herausgegeben. Die G. Ztg. hatte kurz vorher (1748, S. 702) „die meisterlichen Züge des ‚Careless Husband‘“ rühmend hervorgehoben. Diese verschiedenen Anspielungen finden ihre vollständige Erklärung in dem Verzeichnis der Schriften des Michaelis, das man am Ende seiner Selbstbiographie[1] findet. Hier lesen wir, daß die Übersetzungen von Clarissa und Agamemnon „auf Hallers Anrathen gemacht wurden, der den Deutschen eine Englische Schaubühne geben wollte; aber das angefangene Werk wieder unterließ“.[2] Hallers Interesse an der englischen Literatur von der Zeit seines englischen Aufenthaltes und seiner Studien in Basel an ist bekannt. Auch die Komödie beschäftigte ihn. Er konnte nichts besonders Gutes von der deutschen Komödie seiner Zeit sagen, denn er sah zuweilen darin „Zeichen des gothischen Geschmacks der Teutschen, die ein feines agrément nicht fühlen und anderst nicht als durch Garderobe und zweydeutige Wörter gerührt werden“.[3] Wir können leicht verstehen, warum er eine englische Schaubühne herausgeben wollte. Wir wissen nicht, ob Michaelis ein besonderes Interesse für das Drama hatte. Er wurde zu dieser Arbeit aufgefordert, wie er sagt,[4] „weil er das Englisch genugsahm

[1] John David Michaelis, Lebensbeschreibung von ihm selbst abgefaßt mit Anmerkungen von Hassencamp. Rinteln und Leipzig 1793.

[2] Wir können vermuten, daß der Tod Vandenhoecks 1750 die ganze Herausgabe verhinderte.

[3] Tagebuch (hggb. v. Hirzel, Leipzig 1883) S. 86.

[4] Vorrede zu Clarissa. Er war in England von Ostern 1741 bis Michaelis 1742, und er „lernte die Sprache sprechen fast so gut als Muttersprache“. Lebensbeschreibung S. 28.

verstünde", und das Urteil seiner Zeitgenossen, die seine Arbeit an „Clarissa" und „Agamemnon" lobten,[1] zeigt, daß die Wahl des Übersetzers eine gute war.

Bei der Auswahl der Stücke verfuhr man nach gewissen Grundsätzen. Besonders die Werke der ernsten, moralisierenden Dichter Englands, welche der Sinnesart Hallers entsprachen, wurden ausgewählt, und nur die Werke, die einen durchaus positiven und moralischen Wert hatten, sollten übersetzt werden. Denn die G. Ztg. (1748, S. 275) sagt von „Clarissa": „Die ganze Geschichte hat sonst zur Absicht zu zeigen, dass die Eltern ihre Kinder nicht leicht zu einer ihnen unangenehmen Heyrath zwingen sollen", und (1749, S. 202) „Der unglückliche Ausgang der strafbaren Personen .... sollte eine Warnung seyn und die langen Leiden der Fräulein sollten zur Lehre dienen" usw.; und von der Übersetzung (1748, S. 970): „Die Hoffnung etwas gutes zu stiften, und die Liebe zur Tugend bei dem schönen Geschlechte zu befördern hat ihn [den Übersetzer] dazu aufgemuntert." In gleicher Weise sagt Michaelis in der Vorrede, daß er den Agamemnon übersetzte, „da dieses Trauerspiel keinen andern Endzweck hat als das Laster verhasst zu machen, und die fürchterlichen Folgen desselben lebhaft zu zeigen, die bisweilen durch eine ernstliche Reue nicht abgewandt werden können", und die G. Ztg. (1750, S. 763) hebt die Tatsache hervor, „dass der H. T. in der Clytemnestra das von der Reue und Schaam beunruhigte Laster, im Egisthus aber die äusserste und von aller Empfindung befreyte verrähterische Bosheit mit den lebhaftesten Farben abgemahlt hat." Was den „Careless Husband" anbetrifft, so war die bekannte moralisierende Tendenz Cibbers eine genügende Empfehlung. Nun ist freilich auffallend, daß der „Relapse", das allerberüchtigste, unanständige Lustspiel zum Übersetzen gewählt wurde. Aber dieses Drama wurde so verändert, daß es dem lehrhaften Charakter der anderen Stücke entsprach, und nach den Worten der G. Ztg. (1750, S. 954) hat „der Uebersetzer die lobenswürdige Freyheit genommen, viele Schildereyen, die für einen Deutschen Leser zu lebhaft gewesen, mit

---

[1] Freymüthige Nachrichten Zürich 1749, S. 272. — Jenaische Gel. Ztg. 1750, S. 605. — Critische Nachrichten 1750, S. 446. — Lessing, Theatralische Bibliothek I, S. 108.

einem Schleyer zu überwerfen, der sie unanstössig macht, und so gar hin und wieder zu dieser rühmlichen Absicht die Ordnung der Auftritte um etwas zu verändern. Das Lustspiel hat dabey gewonnen, und ist sonst voll Feuer und Kenntniss der Welt."

Michaelis war bemüht, ein treuer und sorgfältiger Übersetzer zu sein. Jedoch wollte er die Übersetzung nicht so wörtlich machen, daß sie steif würde. Er fand „eine wörtliche Uebersetzung bei Büchern unangenehm, die vergnügen sollen: er hat daher die Freyheit gebraucht, die Worte im deutschen so zu setzen, wie sie seiner Meinung nach in dieser Sprache am besten lauteten. Insonderheit hat er oft die allzulangen und im deutschen unangenehmen Periodos der Engländer in mehrere kurtze getheilt; auch bisweilen doch selten einen Spass, der im Englischen und nicht im Deutschen lebhaft oder gewöhnlich ist, mit einem andern vertauscht, der sich im Deutschen besser schickte."[1]

In der äußeren Form des *S.E.* machte er wenig Veränderungen und keine in der Abteilung der Szenen. Im Englischen hatte jeder Akt bloß eine Szene, obgleich der Schauplatz sich in der Mitte des zweiten Aktes veränderte und dann derselbe blieb bis zum vierten Akte; dann wechselte er, blieb bis in den fünften Akt hinein, wo sechs Veränderungen vorkommen. Im Deutschen sind diese Veränderungen nicht durch einen neuen Auftritt bezeichnet. Die englische Ordnung ist streng beibehalten. Eine Stelle von sentimentalem Pathos, die im fünften Akte im Englischen in reimlosen Versen geschrieben stand, ist im Deutschen in Prosa umgewandelt (S. 106). Sonst ist alle Poesie durch Poesie wiedergegeben. Die Zahl der Zeilen, Reimstellung und die metrischen Typen sind mit wenig Ausnahmen (S. 48) dieselben wie im Englischen. Es wird ein Versuch gemacht, eine Ode im letzten Akte ins Deutsche zu übersetzen, jedoch nicht sehr glücklich, wie eine Vergleichung der ersten Strophen beider Stücke zeigen wird.

Sabina with an Angel's face,
By Love ordained for joy,
Seems of the Sirens cruel Race,
To charm and then destroy.

---

[1] Vorrede zu seiner Clarissa-Übersetzung.

Sabina hatt' ein himmlisches Gesicht,[1]
Und war der Welt zum Ruhm, zur Lust gebohren.
Doch den Syrenen gleich lockt sie dich nicht,
Als bis sie dir aus Huld den Tod geschworen.

Prolog und Epilog blieben weg. Bühnenanweisungen sind gewöhnlich treu übersetzt. Im zweiten Akte „The Scene changes to Sir Charles Lodgings" = „Sie gehen nach des Ritter Carls Hause". Sonst sind keine Veränderungen vorgenommen.

Fast keine Versuche wurden gemacht, dieses Lustspiel zu nationalisieren, so daß es von einem deutschen Publikum als deutsches Stück angesehen werden könnte. Die Personennamen blieben dieselben. Ortsnamen blieben auch unverändert; ebenso die Geldsummen: „Fifteen Pounds" = „fünfzehn Pfund". Der Übersetzung ist deutlich anzusehen, daß sie aus dem Englischen stammt: S. 37 „Vorrechte der englischen Freyheit", S. 61 „einen guten englischen Magen". Versuche, dem Stücke ein deutsches Gepräge zu geben, finden wir bloß zwei: S. 16 „fifty miles" = „zehn Meilen" und „twenty Miles" = „vier Meilen"; S. 74. Die Antwort der Geschworenen, die nach der englischen Formel: „Guilty upon my honour" lautet = „Ich erkenne sie für schuldig, und das von Rechtswegen". Eine Anspielung auf Jeremy Colliers Angriffe („The Short View") findet sich wörtlich wieder (S. 105).

---

[1] Obgleich Michaelis später den „Agamemnon" in Hexametern übersetzte, einen „Poetischen Entwurf der Gedanken des Predigers Salomo" (1750) herausgab und ein Heldengedicht „Moses" (1753) schrieb, so beanspruchte er zu dieser Zeit nicht ein Dichter zu sein. Er weigerte sich sogar, in der „Clarissa" eine Ode im neunten Briefe des zweiten Teiles zu übersetzen, und sagte in einer Anmerkung dazu: „Weil der Uebersetzer kein Poet ist, so wird sie hier ausgelassen. Wenn er einen Freund finden kann, der sie übersetzt, dass sie ihr Original nicht verunehret, so soll sie am Ende dieses Theils als eine Beylage folgen." Diese Ode blieb unübersetzt in der ersten Ausgabe. Die Anmerkung von Michaelis veranlaßte den Anakreontiker J. P. Uz seine „Ode an die Weisheit, aus dem Englischen der Clarissa" im Jahre 1756 abzufassen. Er sagte darüber: „Wenn es dem deutschen Herrn Uebersetzer der ‚Clarissa' beliebt hätte, dieses Stück deutsch einzukleiden; so würde eine neue Uebersetzung gewiss unnöthig geworden, und diese starke Ode auch im Deutschen stark geblieben seyn" (vgl. J. P. Uzens Werke in dem Seuffertschen Neudrucke, Stuttgart 1890, S. 141). Die Ode Uzens wurde von Michaelis in die zweite (1768) Ausgabe der „Clarissa" aufgenommen.

Reden sind häufig erweitert worden. Die meisten Erweiterungen hatten den Zweck, die spitzigen und zusammengepreßten, fast epigrammatischen Reden genau zu erklären. S. 29. „Power is always above scandal“ = „Wer Gewalt in Händen hat, lachet doch nur über die Lästerungen“. S. 57. „Easy to a fault“ = „sonst aber so ruhig, dass meine ruhige Gemüths-Fassung zum Laster wird“. S. 116. „For constancy in errors might have been fatal to me“ = „Denn wenn du in deinen Fehlern beständiger gewesen wärest, so würde ich es für gefährlicher angesehen haben“. Andere Erweiterungen bringen deutlicher zum Ausdruck, was im Englischen nur angedeutet wird. S. 129. „And was it afraid they would take its love from it“ = „Das gute Kind fürchtete sich, dass es seinen Liebhaber verlieren möchte“. S. 75. „O! you clown you“ = „Unhöflicher Mensch, wissen sie nicht zu leben?“ Mehrfach wird ein Wort zu einer Phrase oder zu einem Satze erweitert. S. 43. „Passionately well“ = „Unvergleichlich, bis zum toll werden“. S. 119. „Unprovoked so great an enemy to me“ = „Mein Feind, ohne dass ich den geringsten Anlass dazu gegeben habe“. Zwei Sätze sind oft notwendig, um einen einzigen zu übersetzen. S. 127. „I am struck dumb with the deliberation of her assurance“ = „Ich verstumme gantz! Ich weiß kein Wort zu einer solchen überlegten Dreistigkeit zu sagen“. Weglassungen spielen eine sehr kleine Rolle. Die wenigen, die wir bemerken, sind vielleicht aus Versehen hineingekommen. Nichts bedeutendes bleibt weg. Ofters wird ein grober Ausdruck verfeinert, aber Michaelis bemühte sich nicht, die Flüche und Verwünschungen, die sogar in diesem verfeinerten Lustspiel fallen, ganz und gar zu beseitigen, und vom Henker und Teufel, die die Menschen holen sollen, ist oft die Rede. Irrtümer und Mißverständnisse sind selten. S. 23. „An enchanting slope from the elbow“ = „Ein allerliebster Hängsel“. S. 81. „A dish of tea“ = „Eine Thee-Tasse“. S. 87. „A thousand busy Tongues“ = „Tausend müßige Zungen“. S. 91. „Parties and whispers“ = „Heimlichkeiten und Trennungen“.

Die Übersetzung ist, wenn man bloß die Sprache betrachtet, schön zu nennen. Sie ist recht fließend, und man würde nicht vermuten, daß es überhaupt eine Übersetzung wäre, wenn nicht zahlreiche Anspielungen auf englische Verhältnisse vorhanden wären. Die französischen Wörter und Phrasen in den Reden

von Lord Foppington hat der Übersetzer im Deutschen beibehalten. Er fügte sogar neue hinzu, um dadurch den französischen Typus des Lords stärker hervorzuheben. S. 63. „Between thee and I" = „Entre nous", „jealous" = „jaloux". S. 82. „I have such things to tell you" = „Des contes à dire". Sonst aber findet man wenig fremde Ausdrücke. Michaelis zeigte, daß er nicht nur in ganz vorzüglicher Weise seine Muttersprache beherrschte, sondern auch sehr gut Englisch verstand. Man findet keine Neubildungen oder Fremdwörter, deren wir so viele in den Übersetzungen der Leipziger Gruppe fanden. Dies stimmt mit den Ansichten überein, die er als Professor in Göttingen in seiner in demselben Jahre gehaltenen Antrittsrede[1] darlegte, daß die meißnische Mundart viel ärmer sei als die niedersächsische, und daß die an der Elbe und Saale eingesessenen Deutschen „gar viele gute und nöthige alte deutsche Wörter vergessen, und mit nichts anders ersezet, in neuern Zeiten aber mit Französischen höchst unanständig eingeflickten Wörtern ihrer Armuth zu helfen gesuchet".[2]

Im „Relapse" finden wir viele Veränderungen der Szenen innerhalb der Akte. Die Akte haben je drei, eine, fünf, sechs und fünf Szenen. „Der Rückfall" fängt einen anderen Auftritt an, wenn die Szenerie wechselt, und dazu wenn eine Hauptperson auftritt oder weggeht, so daß die Akte je vier, drei, sieben, zehn und neun Auftritte haben. Die Bühnenanweisungen sind alle treu übersetzt, einige erklärt, z. B. „Scene, Whitehall" = „Es wird die Gegend von Whitehall vorgestellet", „Scene, a Garden" = „Die Schaubühne verwandelt sich in einen Garten". Beiseitesprechen usw. wird treu im Deutschen angezeigt. Sonst finden sich keine Veränderungen in der Bühnentechnik. Wie im *S.E.*, so sind auch hier die sentimentalen, in reimlosen Jamben geschriebenen Szenen in Prosa umgewandelt. Der Übersetzer gab sich keine besondere Mühe, die Reimpaare usw. metrisch zu gestalten. Nur einmal, am Ende des ersten Aktes, hat er ein Terzett von fünfüßigen Jamben in ein Terzett von achtfüßigen Jamben mit Cäsur nach dem vierten Fuße umgewandelt. Anderswo werden diese Reime in Prosa anfgelöst (S. 194, 216) oder

[1] „Oratio de ea Germaniae dialecto, qua in sacris faciundis et libris scribendis utimur." 1750.

[2] Gött. Gel. Ztg. 1750, S. 914.

vollständig weggelassen (S. 195). Aber das Lied im vierten Akte ist metrisch übersetzt, wenn auch sehr frei, doch ganz vortrefflich, wie folgende Gegenüberstellung zeigen dürfte:

I. I smile at Love and all its arts,
The Charming Cynthia cried;
Take heed for Love has piercing darts
A wounded swain replied.
Once free and blest as you are now
I trifled with his charms
I pointed at his little bow
And sported with his arms;
Till urged too far Revenge! he cries,
A fatal shaft he drew
It took its passage trough your eyes
And to my heart it flew.

II. To tear it thence I tried in vain,
To strive I quickly found,
Was only to increase the pain,
And to enlarge the wound.
Ah! much too well, I fear, you know
What pain I'm to endure,
Since what your eyes alone could do,
Your heart alone can cure.
And that (grant Heaven I may mistake)
I doubt is doomed to bear
A burden for another's sake
Who ill rewards its care.

I. Doris reitze nicht die Liebe[1]
Durch den allzu kühnen Scherz!
Sie senkt endlich ihre Triebe
Schmeichlerisch in unser Herz.
Lose! willst du doch nicht hören?
Siehe Damons Beyspiel an!
Diess soll die Verwegenen lehren
Was die Liebe würken kann.

[1] Es ist nicht unwahrscheinlich, daß dieses Lied nicht von dem Übersetzer herstammt, sondern daß es eine Entlehnung ist. Zu Grunde liegt sicher das englische Original, wie man aus vielen Stellen sehen kann. In metrischer Beziehung ist es eine Nachahmung eines Liedes von Hagedorn. Eine Anmerkung in der Übersetzung sagt: „Nach der Melodey der neunzehnten Ode, in dem Zweyten Theile der Hamburgischen Sammlung von Liedern: welche die Vergötterung zum Vorwurf hat.“ Unter dieser Sammlung haben wir Hagedorns „Sammlung neuer Oden und Lieder“

II. Damon war ein freyer Hirte;
Frey und glücklich so wie du.
Wenn ein Schäfer kläglich girrte;
Sahe er ihm lächelnd zu.
Er war's, der der Pfeile Spitzen,
Die einst Amor schliff zerstiess;
Höhnisch auf den kleinen Schützen
Und auf seinen Bogen wiess.

III. Doch wie ging es diesem Stolzen?
Der erzürnte Cypripor
Zog den besten seiner Bolzen
Aus des Köchers Schatz hervor.
Dieser, rief er, muss doch taugen!
Dieser räche seine Lust!
Schnell flog er durch deine Augen,
Doris, in des Damons Brust.

IV. Jetzo sank der Held danieder:
Dennoch fiel ihm nicht der Muth.
Er erhohlte sich bald wieder:
Denn der Pfeil vergoss kein Blut.
Er versuchts ihn auszurücken:
Was versucht ein Kranker nicht?
Doch der Anschlag will nicht glücken
Weil er gar in Stücken bricht.

V. Doris nimm dich doch des armen
Des gequälten Damon an.
Willst du dich denn nicht erbarmen?
Ist nichts, das dich rühren kann?
Diese Härte soll dich reuen,
Die du jetzt an ihm verübst:
Wenn du einen Ungetreuen,
Ohne alle Hoffnung liebst.

(Zweyter Theil, Hamburg 1744) zu verstehen. Das Lied wird da und in den späteren Ausgaben von Hagedorns Werken „Die Vergötterung, An Phyllis", genannt. Die erste Strophe lautet:

Holde Phyllis, die Göttinnen
(Traue mir die Wahrheit zu)
Waren Anfangs Schäferinnen
Oder Mädchen, so wie du.
Eine die mit blauen Augen
Mehr als Männerwitz verband,
Konnte zur Minerva taugen
Und erwarb den Götter-Stand.

Mit dem Nationalisieren ging man weiter wie in *S.E.* Die Namen der Hauptcharaktere wurden zwar unverändert übertragen, aber die Namen der Nebencharaktere oder Namen, die zufällig im Lustspiele vorkommen, werden womöglich übersetzt. Die unübersetzten Personennamen werden wie deutsche Namen behandelt und flektiert: „fond of Loveless“ = „in Lovelessen verliebt“. Englische Deminutivnamen werden durch den eigentlichen Namen wiedergegeben: „Ned“ = „Edward“, „Tom“ = „Thomas“. Ortsnamen wurden meist verändert oder erklärt. S. 177. „Fat goose Living“ = „Kirchspiel Gutenort“. S. 203. „Newgate“ = „der Galgen“; „Bedlam“ = „das Tollhaus“. Nationale Anspielungen wurden unverändert übertragen: London, England usw. Bis S. 27 sind die Geldsummen unverändert übersetzt; „Pounds“ = „Pfund“ usw. Danach „Pounds“ = „Reichsthaler“ und „Ducaten“ in verschiedenen Proportionen. Zufällig vorkommende Büchertitel sind durch andere ersetzt. S. 198. „Practice of Piety“ = „Gebetbuch“. S. 126. „The Plotting Sisters“ = „Der Zuschauer“. Die Erweiterungen sind wenig bedeutend. Einige haben den Zweck zu erklären: S. 206. Eine Anmerkung über Jury. S. 16. „fop“ = „dieser lächerliche Mensch“. S. 105. „settlements“ = „die Einrichtungen wegen der jährlichen Einkünfte“. S. 140. „Warrant“ = „der Befehl, dass man den Verräther fest mache“; oder die epigrammatischen elliptischen Redensarten zu übersetzen. S. 90. „Good; that's thinking half-sea's over“ = „Wo sie diess glaubt: so kann ich mir schmeicheln schon die halbe Fahrt zurückgelegt zu haben“. Andere fügen kleine neue Züge hinzu. S. 39. „of her friends“ = „von zärtlichen Freunden“. S. 43. „Books“ = „die Schriften witziger Verfasser“. S. 89. „with her“ = „mit meiner unschuldigen Zauberin“. Von größerer Bedeutung aber ist der im fünften Akte eingeschobene Auftritt (fünfter Auftritt), der da ist, um der obszönen Situation im Englischen aus dem Wege zu gehen. Im „Relapse“ wird Loveless in diesem Akte von den Reizen der schönen Berinthia überwältigt, und mit den feurigsten Worten gesteht er ihr seine Liebe. Er findet Erhörung, kommt des Nachts in ihr Schlafgemach und erreicht seine Absicht. Eine Vergleichung der beiden Texte wird am besten zeigen, wie der neue Auftritt eingeschaltet wurde: „Ber. Nay, never pull, for I will not go. Loveless. Then you must be carried . . . . (Exit Loveless carrying Berinthia)“

= „Ber. Es ist vergeblich; ziehen Sie mich nur nicht: Ich gehe doch keinen Schritt. Loveless. Dann müssen Sie getragen werden. (Er will sie aufheben; sie aber stösst ihn, mit einer Heftigkeit zurück: wodurch er an die Thür geräth, welche aufspringt, und eine freye Aussicht verstattet.) Ber. Was sehe ich .... Worthy, den ich bey Amanden zu seyn glaubte tritt in den Vorsaal“ usw.

Dann folgt der neue Auftritt, in dem Worthy, der Lovelesse's tugendhafte Frau Amanda zu verführen sucht, hereintritt und erzählt, wie die letztere plötzlich unwohl und leidend wurde wegen der von ihr gefürchteten Untreue ihres Mannes. Worthy und Berinthia eilen zu ihr, und Loveless, der sich in der Kammer verborgen hatte, kommt auf die Bühne, erklärt seine Reue und Bekehrung und eilt zu seiner Frau, um sie zu trösten.

Es fragt sich nun, wie diese Veränderungen in der Intrigue mit dem Ganzen zusammen paßt. Weil Loveless keine weitere Rolle spielt, wurde es dem Übersetzer leicht, so mit ihm zu verfahren. Aber die Angriffe Worthys auf Amandas Tugend werden mit Berinthias Hilfe fortgesetzt, und verschiedene Anspielungen wurden notwendigerweise verändert, um den neuen Gang der Handlung richtig durchzuführen: So S. 165 nennt Berinthia den Loveless ihren „Verehrer“ anstatt „Verführer“ (undoer). Es sei hier bemerkt, daß Berinthia die einzige Person in dieser Intrigue ist, die sich von ihrem schlechten Lebenswandel zu keinem besseren bekehrt. Loveless wird bekehrt, Amanda bleibt wie im Englischen tugendhaft, trotz der Angriffe Worthys, der sich endlich auch auf bessere Wege bringen läßt, indem er von seiner Sinnenlust und wilden Liebe abgebracht wird und sich zu einer höheren Liebe emporschwingt. Die Anspielungen auf das Verhältnis zwischen Loveless und Berinthia werden im Deutschen insofern geändert, als sie nur weitere Versuche, seine Beständigkeit zu erschüttern, zu machen scheint, und mit diesem Verdacht, der unbegründet ist, wie der Ausgang lehrt, zerstört sie Amandas Ruhe. So werden alle weiteren Anspielungen dieser Handlung, die ganz und gar in den Hintergrund tritt, erklärt, und das Stück bekommt einen scheinbaren lehrhafteren Charakter. Ganz gelungen sind diese Veränderungen aber nicht, und man muß gestehen, daß die weiteren Versuche Berinthias, die jedoch fehlschlagen, keinen Zweck haben, und es wäre besser,

wenn die ganze Handlung mit der Bekehrung von Loveless zu Ende käme.

Bedeutsam sind die Weglassungen. Es versteht sich von selbst, daß alles Zotenhafte vermieden wird. Besonders ist dies der Fall im ersten Akte in der Unterhaltung zwischen Young Fashion und Schlaukopf. Gleichfalls fällt das von unerhörter Frechheit und Unverschämtheit durchdrungene Maskenspiel im letzten Akte fort. Wie zu erwarten ist, sind die Verfeinerungen hier sehr bedeutend. Diese bestanden in Weglassungen, wie wir oben gesehen haben, oder durch Ersetzen des Zotenhaften und Abgeschmackten durch bessere Wendungen. Z. B. S. 66. „We were dull company at table, worse a-bed“ = „So war unser Umgang zu Hause sehr traurig, und noch schlechter in Gesellschaft“. Was als Gotteslästerung oder Spott über Religion gelten könnte, wird beseitigt, z. B. S. 110 „Hey to the Park and the Play, and the Church and the Devil“ = „Bald wird sie ihnen im Park, bald im Schauspiel, bald in der Kirche, bald sonst wo aufstoßen“. S. 119. „The spirit of the Church“ = „Der Geist eines Kunstrichters“. Flüche wurden entweder weggelassen oder durch „ich schwöre“, „ich versichere Sie“, „ich weiß gewiß“ usw. ersetzt. Vergröberungen finden wir natürlich nicht. Der Übersetzer verstand Englisch nicht so gut wie Michaelis, und gar manche Irrtümer kommen vor: z. B. S. 152 „Here, pursue this Tartar“ = „Hört, verfolgt diesen Barbaren“; auch Mißverständnisse wie S. 115. „I'll bring his gown to a cassock“ (= ihn zum Bischof machen) = „Ich will aus seinem Mantel einen Unterrock machen“. S. 181. „Press that point home upon her“ = „Lass das Gebäude sie zerschmettern“. Sprichwörter wurden meist erklärt. S. 197. „Enough's as good as a feast“ = „Wann Sie so vieles haben, als Sie brauchen; so können Sie schon zufrieden seyn“. S. 107. „Do as you would be done by“ = „Verstatte sie mir daher dasjenige, was sie selbst in gleichen Umständen würde gewünscht haben“. Wortspiele waren im Englischen nicht vorhanden. Im Deutschen wird eins hineingesetzt, das eine Neubildung zu sein scheint. S. 161. „He [der Pfarrer] wants money, preferment, wine, a whore etc.“ = „Er wünscht sich Geld, fette Pfründen, Wein und eine Bettschwester“. Dialektisches Englisch (S. 97), gebrochenes Englisch eines Ausländers (S. 13), das affektierte Englisch des Lord Foppington, alles wird in gutes Deutsch

übersetzt. Das Französisch in den Reden Foppingtons wurde nicht vermehrt, wie bei *S.E.*, sondern einige Stellen wurden sogar ins Deutsche übersetzt (S. 152, 159), während alle anderen französischen Phrasen übersetzt wurden. Eigentümlich im *R.* sind die vielen Plurale auf s: Mägdgens, Fräuleins, Foppingtons, Lords, Müttergens, Leutgens, Närrchens usw.; auch die im Singular deklinierten Formen des Wortes Frau: „meiner Frauen", „einer Frauen".

Im allgemeinen läßt sich von den beiden Übersetzungen sagen, daß Michaelis das Englische besser verstand und ein besserer Übersetzer war, daß aber der Ungenannte ein besserer Bearbeiter und mehr bemüht war, seinen Text durch Veränderungen populär, klar und bühnenfähig zu machen, obgleich seine mangelhafte Kenntnis des Englischen zu vielen Fehlern Anlaß gab. Die Abweichungen zwischen den beiden Werken zeigen deutlich, daß die Methoden im Übersetzen der beiden verschieden waren. Die Ähnlichkeiten dagegen zeigen meines Erachtens, daß es einige Regeln für die Werke in der geplanten Sammlung gab, nach denen die Übersetzer ihre Arbeit anfertigen mußten. Die Vorrede zum „Agamemnon" bekräftigt diese Ansicht.[1] Diese Regeln dürften wohl folgende sein: die versifizierten Szenen sollten in Prosa aufgelöst; andere versifizierte Teile (Lieder, Reimpaare usw.) in gleicher Form wiedergegeben werden; die Stücke in der Übersetzung sollten anständig und moralisch sein; und die übersetzten Stücke sollten gleichfalls als englische Muster für das Deutsche gebracht sein.

Sie scheinen nicht günstig von den Kritikern aufgenommen worden zu sein. Obwohl „Clarissa" und „Agamemnon" mehrmals in den Zeitschriften rezensiert wurden, wurden diese beiden Stücke, wie es scheint, doch ganz ignoriert. Dies dürfte wohl die Ursache dafür sein, warum Michaelis den „Sorglosen Ehemann" später nicht als sein Werk anerkannte.

---

[1] Siehe oben S. 29.

3. Die Dresdener Gruppe. — „Die weiblichen Liebhaber" und „Die sich mit einander verstehende Liebhaber".

Die Betrachtung dieser Gruppe führt uns wieder nach Sachsen und zwar an den Hof zu Dresden zur Regierungszeit des gegen die französische Komödie[1] abgeneigten Königs Friedrich August II. Es war die Zeit zwischen dem Verfalle des französischen Geschmacks im Drama und dem Siege des englischen Einflusses, der von der Aufnahme des „Spielers" und „Georg Barnwells" in Kochs Repertorium in Leipzig und von dem Erscheinen der „Miß Sara Sampson" herdatiert. Es scheint bloß ein Zufall zu sein, aber es ist merkwürdig und bezeichnend, daß von den beiden Stücken dieser Gruppe das eine „The She Gallants" entschieden unter dem französischen Einfluß stand und sogar in Frankreich geschrieben wurde, das andere aber „The Conscious Lovers" eins der bedeutendsten Dramen des moralischen und lehrhaften Typus in England war.[2]

Granville's „The She Gallants" (1696) war das erste und, wie es scheint, das bedeutendste Werk dieses mittelmäßigen Autors. Es wurde schon 1684 geschrieben, aber erst 1696 aufgeführt und in demselben Jahre gedruckt. Das Stück erntete bei seiner ersten Aufführung großen Beifall. Es wurde 1732 von dem Verfasser neu bearbeitet unter dem Titel „Once a Lover and always a Lover". Die Hauptintrigue blieb dieselbe und besteht darin, daß ein Mädchen sich als Mann verkleidet, um einer älteren Dame die Cour zu machen und um sich dadurch ihren ungetreuen Liebhaber wieder zu gewinnen. Als Nebenintrigue dient die Bewerbung Constantias (die als ihr Bruder Court-all verkleidet ist) um die Hand einer der vier Schwestern Friedrichs. Es muß gesagt werden, daß das Stück nach heutigen Begriffen an vielen Stellen einfach unanständig ist, aber erst in der Bearbeitung von 1732 von dem Londoner Publikum dafür gehalten wurde.

---

[1] Vgl. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden (Dresden 1861) Bd. II, S. 201. — Proelss, Geschichte der dramatischen Kunst in Deutschland (Leipzig 1883) T. 3, Bd. I, S. 335.

[2] Vgl. auch die beiden Übersetzungen unserer Leipziger Gruppe, wo dasselbe Verhältnis zu sehen ist, denn hier wie dort waren die beiden das Werk eines und desselben Übersetzers.

The Conscious Lovers (1723), das letzte von Steele's vier Lustspielen, wird immer als sein bestes gepriesen[1] und hatte einen großen Erfolg bei der ersten Aufführung in London. Steele war ein wenig origineller Komödienschreiber, denn seine Dramen lehnen sich meistens an die Werke anderer Dramatiker.[2] In der oben erwähnten Komödie hat er in freier und moderner Weise Terenz' „Andria“ bearbeitet, besonders den Dialog im ersten Teile und die Hauptintrigue. Außerdem aber hatte dieses Drama einen moralischen Zweck, wie Steele selbst sagte, denn er wollte die Torheit des Zweikampfes bloßstellen, was er auch wirklich im ersten Teile des vierten Aktes tat. Es war dies jener Teil, welchen Le Blanc in seinem 44. Briefe rühmend hervorhob, als er dem französischen Publikum das Stück empfahl.

„Die weiblichen Liebhaber“ erschienen im Drucke zu Ostern 1751 in Herrnhut ohne Namen des Verlegers, und „Die sich mit einander verstehende Liebhaber“ ein Jahr später, ebenfalls ohne Namen des Verlegers und sogar ohne Druckort. Sie wurden in einer Sammlung der Werke des Übersetzers von Gottsched im „Neuesten“ (1753) rezensiert, und daher wissen wir seinen Namen. Er hieß Johann Christian Müldener und er veröffentlichte seine Werke unter dem Pseudonym „Geander von der Oberelbe“. Die von Gottsched rezensierte Sammlung hieß „Geandriana“.[3] Diese Bezeichnung war vielleicht von Gottsched selber neugebildet; denn Müldener hat sie nicht in seinen Schriften gebraucht. Meines Erachtens ist es zweifelhaft, ob die Sammlung als solche je existiert hat; denn obgleich alle einzelnen darin erwähnten Schriften sehr leicht zu finden waren, so war es mir unmöglich, die Sammlung selbst aufzutreiben; und ferner gibt Gottsched als das Jahr der Herausgabe der Sammlung 1729 an, jedoch müßte die Sammlung drei Schriften enthalten, die eigentlich erst 1751, resp. 1752 und 1753 erschienen sind. Bio-

---

[1] Vgl. „Encyclopedia Brittanica“ (Steele) und „Dictionary of National Biography“ (Steele).

[2] 1. „The Funeral“ (Malade Imaginaire), 2. „The Tender Husband“ (Molière's Sicilien), 3. „The Lying Lover“ (P. Corneille's Le Menteur).

[3] „Geandriana d. i. Hrn. Joh. Christian Müldeners, Königl. Pohln. und Chursächs. Hofraths etc. gesammelte Schriften, die unter dem angenommenen Namen, Geanders von der Oberelbe einzeln herausgekommen Dresd. 1729. bey Zimmermanns Erben und Gerlachen in 8°. (Neuestes 1753, S. 289).

graphische Notizen über Müldener finden wir äußerst selten und und dann nur auffallend dürftige. Zedler (Grosses Universal Lexicon 1739) kennt einen Johann Christian Müldener, „einen vornehmen Rechtsgelehrten .... der im chursächsischen Dienst stand“ und gibt ein Verzeichnis seiner Schriften an. Jöcher sagt in dem „Gelehrten Lexicon“, daß er ein Doctor Juris und churfürstlich-sächsischer Hofrat war, der 1710 starb. Die Schriften, die Jöcher hier mit angibt, sind alle juristischer Natur, von denen die bedeutendste die „Capitulatio Harmonica“ war. Die Adelung-Rotemundische Fortsetzung des Jöcherschen Lexikons aber fügt als Schriften desselben Verfassers alle Schriften der von Gottsched rezensierten Sammlung, darunter auch die beiden Übersetzungen dieser Gruppe hinzu. So könnte es scheinen, daß der Müldener, der 1710 starb, auch unter dem Pseudonym „Geander“ schrieb und der Übersetzer von Steele's, erst 1723 erschienenen Lustspiele war. So weit ich aber die juristischen Schriften einsehen konnte, habe ich den Namen „Geander“ nicht gefunden. Goedeke gibt Johann Christian Müldener als Verfasser einer Sammlung von Gedichten, sowie der Sammlung, die Gottsched erwähnte, an, indem er direkt auf das „Neueste“ verwies, ohne jedoch die Jahre seiner Geburt und seines Todes anzuführen. Die Lösung dieses scheinbaren Rätsels ist jedoch folgende. Es gab zwei Schriftsteller, Vater und Sohn, die den Namen Johann Christian Müldener trugen, und beide waren Hofräte zu Dresden. Der Sohn brauchte das Pseudonym „Geander“. Die „Capitulatio Harmonica“ (Halle 1697) des älteren erschien in der zweiten Auflage Dresden und Leipzig 1725, „zum Gebrauch bequemer gemacht von Johann Christian Müldener des Autors Sohn“. Dieser Sohn ist unzweifelhaft derselbe, der im „Dresdener Hof- und Staats Calendar“ von 1728 an als einer der Secretarii des Appelations-Gerichts vorkommt, von 1733 an als Secretarius Supernumerarius in demselben Gerichte und „itzo Hof-Secretarius bey Ihro Hoheit dem Königl. Printzen“ und von 1748 an als Titular Hofrat. Der „Dresdener Gelehrte und Politische Anzeiger“ 1762, Dienstag 5. Oktober, enthält folgendes: „Allhier hat der Königl. Pohln. und Churfürstl-Sächs. Hofrath auch Königl. Chur-Prinzl. Secretarius Hr. Joh. Christian Mildner im 63sten Jahre das Zeitliche mit dem ewigen verwechselt.“ Dies alles stimmt so genau mit der Beschreibung Gott-

scheds von dem Manne, der hinter dem Pseudonym „Geander“ steckt, überein, daß keine Gründe vorhanden sind zu zweifeln, daß beide Personen identisch sind. Er lebte also von 1699 bis 1762.

Von den Schriften dieses Mannes kommen hier in Betracht unsere zwei Übersetzungen und die „Poetischen Kleinigkeiten“. Außerdem aber schrieb er eine Reihe von Briefen an eine auf dem Lande wohnende Frau von Stande, die einen lebhaften Charakter hatten und später herausgegeben wurden als „Astronomischer und Geographischer Begriff von dem natürlichen Zustand unserer Welt- und Erdkugel“ (Dresden 1729), und „Genauere Betrachtung der Zeit und Ihrer Theile“ (Dresden 1731).

Nicht ganz klar ist sein Verhältnis zu Gottsched, wenigstens in den ersten Jahren seiner Produktivität, und die Behauptung von Gervinus,[1] daß er Gottschedianer war, kann sich bloß auf die letzte Zeit beziehen. Daß er einmal unter dem Einfluß von Johann Ulrich König, dem Gegner Gottscheds stand, ergibt sich aus der Tatsache, daß eins[2] von den Gedichten in der ersten Auflage der „Poetischen Kleinigkeiten“ (Nr. IX), wie der Titel sagt, eine Nachahmung einer Fabel von König ist. In der zweiten Ausgabe (1753) ist jedoch dieser Titel verändert und die Anspielung auf Königs Fabel fällt weg.

Sein Name ist weder in dem Verzeichnis der Mitglieder der deutschen Gesellschaft zu finden noch in der Liste der Mitarbeiter der verschiedenen Gottschedschen Zeitschriften. Erst im Jahre 1753 scheint er im persönlichen Verkehr mit Gottsched zu stehen, wie sein Brief[3] vom 22. April zeigt, in dem er hofft, bald „die Ehre zu haben, persönlich aufzuwarten“. Die Rezension im Neuesten war mit Ausnahme der beiden Übersetzungen für ihn auffallend günstig und schmeichelhaft. Hier tadelte Gottsched die Wahl der Stoffe und bedauerte, daß der Über-

[1] Literaturgeschichte Bd. IV, S. 53.

[2] „Das bey Anwesenheit Sr. Königl. Maj. von Preussen an dem Königl. Pohln. Hofe zu Dresden verfertigte Gedicht vom schwartzen und weissen Adler hat zu folgender . . . . Nachahmung Anlass gegeben.“ Königs Fabel vom schwarzen und weißen Adler befindet sich S. 448—452 in der 1745er Ausgabe seiner Gedichte.

[3] Gottschedsche Briefsammlung auf der Universitäts-Bibliothek in Leipzig.

setzer nicht „regelmäßigere“ und „ehrbarere“ französische Stücke zum Übersetzen ausgesucht habe; aber er fügte hinzu, daß die Übersetzungen übrigens schön seien. Müldener, in dem erwähnten Briefe, bedankte sich für die gütige Rezension und erklärte, daß er dem, was Gottsched bei seinen Stücken einzuwenden hätte, nicht widersprechen wollte. Aber trotz dieser Äußerungen bleibt es auffallend, daß die Stoffe aus der englischen Literatur entlehnt waren, und daß Müldener sich keine Mühe gab, die Originale nach den Regeln und Beispielen, die Gottsched einst aufstellte, zu bearbeiten; und deswegen kann man Müldener nicht völlig unter die Gottschedianer stellen. Ob er mehr dem englischen Drama Geschmack abgewann als dem französischen, läßt sich leider nicht sagen; denn er gibt keine Erklärung, warum er die oben aufgeführten Dramen übersetzte. Aber der Charakter des ersten und die „Nota“[1] in seiner Übersetzung des zweiten rechtfertigen die Behauptung, daß er die englische Komödie mit den Augen eines Franzosen angesehen hatte. Seine Neigung zum Französischen erkennt man in einer Fabel (Conte véritable), die sich in den „Kleinigkeiten“ befindet und die in der französischen Sprache geschrieben wurde. Seine Stellung zum Englischen läßt sich schwerlich feststellen; jedoch möchte ich behaupten, daß er einmal in England gewesen war. Beweise dafür liefert an erster Stelle das Sinngedicht,[2]

„Der Weg von Douvres nach Calais ist schrecklich ausgefahren,
Ich weiß nicht warum man da will die Pflaster-Steine sparen.“

und an zweiter Stelle die Erwähnung von Orten in London, in der anstatt eines Namens eine Erklärung und zwar die richtige gegeben wird; z. B. *V.L.* S. 16. „into the Painted Chamber“ = „in den Vorsaal von dem Parlamente“, S. 18. „Belsize“[3] = „die Gärten und unsere Spazier-Gängen“, S. 146. „Scene, Charing

---

[1] S. 105. „Nota: Was der Herr Abt Leblanc vor ein Urtheil von diesem Schauspiel gefället, ist in seinem 44sten Briefe zu lesen, allwo er die 8 ersten Auftritte dieser 4ten Handlung wegen ihrer besonderen Vortrefflichkeit in das Französische übersetzet hat.“ Siehe unten S. 86.

[2] „Poetische Kleinigkeiten“ S. 46.

[3] Ein mit Gartenanlagen gezierter Ort in der Nähe von London, ein beliebter Ausflugspunkt für die Stadtleute. Vgl. Richard Steele, The Mermaid Series Nr. 18, S. 282.

Cross" = „Der Schauplatz stellet einen Platz in London mit einer Statua zu Pferde für".[1]

Alle Prologe, Epiloge, Widmungen und Vorreden in den beiden Dramen fallen in den Übersetzungen weg. Die Originale haben häufigen Szenenwechsel, auch mitten in den Akten. In den Übersetzungen werden die Akte ganz nach französischer Art in Auftritte eingeteilt, so daß wir einen neuen Auftritt finden, wenn irgend ein Charakter, sei er Haupt- oder Nebenperson, auf die Bühne kommt oder abgeht. Die Bühnenanweisungen beim Beginn jedes Auftritts sind äußerst treu übersetzt und oft sogar erklärt. (*W.L.* S. 94, *V.L.* S. 68.) Mitten in die Auftritte sind mehrmals Bühnenanweisungen eingeschoben. *W.L.* S. 10. (sie pfeifet) und (sie nimmt Taback), S. 113. (er schneidet eine Capriole), *V.L.* S. 52. (will sie begleiten), S. 82 (Thomas will sie umarmen), S. 118. (er lieset)[2] u. s. w.

„Geander", der sich als Dichter rühmte, ließ es sich nicht entgehen, alle metrische Teile der beiden Stücke metrisch zu übersetzen. In den „Poetischen Kleinigkeiten" hatte er vier Verstypen zur Anwendung gebracht: Knittelverse, Alexandriner, jambische Septenare und trochäische Oktonare. Von diesen Typen sind die drei letztgenannten in den beiden Übersetzungen zu finden, und zwar meistens als Übersetzungen der fünffüßigen jambischen Reimpaare, die die Akte und Szenen beschließen. In *V.L.* befinden sich einmal (S. 27) jambische Oktonare, dreimal (S. 44, 53, 75) trochäische Oktonare und viermal (S. 104, 120, 136, 170) Alexandriner, alle Übersetzungen von fünffüßigen Jamben. Im *W.L.* kommen zweimal (S. 13, 104) jambische Septenare vor, siebenmal (S. 15, 51, 64, 88, 134, 61, 84) trochäische Oktonare, einmal (S. 79) eine vierzeilige Strophe, in der ein

[1] Eine Statue zu Pferde vom König Karl I. steht seit 1674 auf dem Platze Charing Cross.

[2] In *W.L.* kann es zwar zweifelhaft sein, ob diese Einschiebungen eigentliche Verbesserungen von dem Übersetzer sind, oder ob sie sich in einer anderen Ausgabe der She Gallants befinden, als der von 1696. Der *V.L.* läßt in dieser Beziehung keinen Zweifel zu, denn Müldener sagt ausdrücklich auf dem Titelblatt, daß er die Londoner Ausgabe von 1723 benutzte. Diese Ausgabe, wovon sich ein Exemplar in der Kgl. Bibl. zu Dresden befindet, habe ich mit der Übersetzung betreffs der Bühnenanweisungen verglichen.

Reimpaar von trochäischen Oktonaren einem von jambischen Septenaren folgt, und viermal (S. 72, 134, 102, 64) kürzere (vierfüßige) Jamben und Trochäen. Einer von den trochäischen Oktonaren (S. 84) ist dadurch merkwürdig, daß darin gewöhnliche männlich schließende Oktonare mit antipastischen weiblich schließenden regelmäßig abwechseln:

Wenn die schöne Phyllis trinkt, so vereinen Wein und Liebe
Die unüberwindlichen und sonst mehr als starken Triebe,
Ihrer Lippen weiches Pressen gibt dem Weine neue Kraft,
Und das Feuer ihrer Augen blitzt mehr nach dem Rebensaft.

Also genau dasselbe Versmaß wie in Schönaichs „Hermann", welcher in demselben Jahre (1751) wie diese Übersetzung erschien. Die kürzeren jambischen und trochäischen Versformen sind meistens schön und glücklich geraten. Merkwürdig ist es, daß Müldener nicht den Versuch machte, die fünffüßigen Jamben nachzuahmen. Er hat bloß an einer Stelle (*W.L.* S. 72) in metrischer Beziehung das zu übersetzende Gedicht nachgeahmt mit einer kleinen Veränderung in der Reimfolge.

Zweimal hat der Übersetzer neue kleine Gedichte zustande gebracht. In *W.L.* S. 80 stehen zwei Strophen, die die Übersetzung eines Prosabriefes sind. Sehr interessant ist Müldeners Versuch, ein Gedicht zu rekonstruieren, das im Englischen mit bloß zwei italienischen Worten angedeutet ist. In allen Ausgaben von Steele's „Conscious Lovers" steht im ersten Akt folgender Dialog: „Tom. Nay then, poor Crispo's fate and mine are one. Therfore give me leave to say or sing at least as he does upon the same occasion — Se vedette etc. (sings)". Jedenfalls war damals, als Steele sein Lustspiel schrieb, dieses Lied so gut bekannt, daß man es völlig anzuführen nicht für nötig hielt. Die Oper Crispo (oder Crispus) wurde 1722, also in demselben Jahre, in dem die erste Aufführung (7. Nov. 1722) der Conscious Lovers stattfand, in London gespielt, und noch in diesem Jahre erschienen im Druck einige Teile davon.[1] In dieser Ausgabe (S. 5) befindet sich eine Arie, die mit den Worten „Se vedete" anfängt, und wegen der vielfachen Wiederholungen im Singen

[1] The most celebrated airs of the Opera of Crispus composed by M. Bononcini. London 1722. (Exemplar im Britischen Museum.)

nicht leicht in poetischer Form zu rekonstruieren ist.[1] Die Form war wahrscheinlich folgende:

Se vedete i pensier miei,
Difendete, giusti Dei,
L'innocenza del mio cor;
Voi tacete, niuno m'ode,
Mi condanna empia frode,
E t'inganna il genitor.

Müldener hat aus den beiden ersten Worten das Lied folgendermaßen wiedergegeben (*V.L.* S. 24):

Köntest du mein Herze sehen,
Würdest du bald in dich gehen:
Ich verehre dich allein
Willst du gleich nicht dankbar seyn.

Allerdings ist es ein sehr geschickter Versuch mit wirklicher Beziehung auf den Inhalt des Dialogs — eine Beziehung, die im Englischen fehlte.

Was den Inhalt der Stücke anbetrifft, so wurden sie sehr wenig verändert; denn der Übersetzer gab mehr eine bloße Übersetzung als eine Bearbeitung. Das Prinzip war, das Stück als englisches Original dem deutschen Publikum verständlich zu machen. Für die Namen der Hauptcharaktere in beiden Dramen verwandte Müldener meistens die konventionellen Namen nach französischem Muster, die unverändert gelassen wurden. Es ist aber hervorzuheben, daß einige dieser Namen in der Schreibung verändert wurden, damit ihre deutsche Aussprache dieselbe wie im Englischen wäre. *W.L.* „Plackett“ = „Placket“, „Court-all“ — „Courtal“, *V.L.* „Sealand“ = „Seeland“, „Myrtle“ = „Myrtil“. Alle die unverändert übertragenen Namen wurden meist wie deutsche Substantiva behandelt und mit den entsprechenden Endungen versehen: „Courtaln“ (acc.), „Constantiens“ (gen), „mit

[1] Die Arie, wie sie in der Oper gesungen wurde, lautete so: „Se vedete i pensier miei, giusti Dei, difendete l'innocenza del mio cor, difendete, giusti Dei, se vedete i pensier miei, giusti Dei, l'innocenza del mio cor, difendete, giusti Dei, l'innocenza del mio cor. Niuno m'ode, e voi tacete, empia frode, mi condanna e t'inganna il genitor, empia frode, mi condanna, d voi tacete, niuno m'ode e t'inganna il genitor, e t'inganna il genitor.“ (Ein Freund war so gütig diese Arie abzuschreiben.)

Lucinden“; in *V.L.* machte man bei diesen Namen und Endungen einen Unterschied im Druck: Indian ens, Seeland in, u. s. w. Wo der Personenname aber den Hauptcharakterzug ihres Trägers bezeichnete, wurde er möglichst treu übersetzt: „Sir John Aery“ = „Hr. Ritter Johann Wind“, „Vaunter“ = „Herr von Glorreich“. Diminutivnamen wurden immer durch den vollen Namen ersetzt: „Toby“ = „Tobias“, „Dy“ = „Diana“, „Tom“ = „Thomas“, „Jack“ = „Johann“. Ortsnamen blieben unverändert, aber wo notwendig, wurden sie erklärt oder übersetzt. Wie Müldener in bezug auf die Anspielungen auf „Bellsize“ und „Charing Cross“ zeigte, daß ihm London bekannt war, haben wir oben gesehen; des weiteren läßt sich nur sagen, daß London, England und englische Städte und Orte, die zufällig erwähnt wurden, fast immer dieselben in der Übersetzung blieben, und man sieht schon aus dieser Tatsache, daß kein Versuch gemacht wurde, die Übersetzungen nach der Gottschedschen Schablone abzufassen. So wurden Geldsummen und Münzwerte unverändert übertragen. Englische Züge wurden fast gar nicht weggelassen, sowie deutsche nur selten hineingetragen. Nur einmal wurde in beiden Übersetzungen die Anspielung auf die englische Sprache durch eine solche auf die deutsche ersetzt. *W.L.* S. 77. „You are rude Sir . . . . ay rude Sir, that's English“ = „Ja, grob mein Herr, das ist deutsch“. *V.L.* S. 101. „let me have a copy of what you say in English“ = „lassen sie mir von dem was sie sagen eine Abschrift in unserer Muttersprache zukommen“.

Ein größerer Unterschied zwischen diesen beiden Übersetzungen und den beiden der Göttinger Gruppe im Verfahren der Verfeinerung läßt sich kaum denken. Denn der Dresdener Hofmann und anakreontische Dichter, der in seinen Sinngedichten in den „Poëtischen Kleinigkeiten“ Zweideutigkeiten der gröbsten Art liebte, gab sich gar keine Mühe, diese Stücke an Harmlosigkeit gewinnen zu lassen. Obgleich „The Conscious Lovers“ einen moralischen Zweck hatten, so befinden sich darin, wie in allen Steelschen Komödien, sehr viele Schlüpfrigkeiten, die notwendig gestrichen werden müßten, ehe das Stück auf die Bühne kommen könnte. Von dem moralischen Charakter der „She Gallants“ haben wir schon gesprochen. Es bleibt bloß übrig zu sagen, daß die meisten dieser Zoten und Grobheiten wiedergegeben wurden, und daß in den vereinzelten Fällen, wo sie

fehlen, man daran zweifeln kann, ob sie nicht aus Mangel an Verständnis weggelassen wurden, besonders die altertümlichen Flüche, die in den „She Gallants“ vorkommen. In *V.L.* ist eine Vergröberung in der Beziehung zustande gekommen, daß das, was im Englischen bloß durch einen Gedankenstrich angedeutet ist, im Deutschen ausgedrückt wird. Die Zusätze und Weglassungen spielen auch hier im Gegensatz zu den Göttinger Übersetzungen eine unbedeutende Rolle. Als Zusätze darf man anführen: 1. Die Erklärung der elliptischen und inhaltsschweren englischen Phrasen, die beim Übersetzen nötig war: *W.L.* S. 7. „A hopeful father, truly“ = „von so einem Vater kann man wahrhaftig viel hoffen“. *V.L.* S. 61. „A man who poorly left me to many an estate“ = „ein Mann welcher mich ohne zu heyrathen in armseeligen Umständen verlassen hat“. 2. Die Erklärung von einzelnen Wörtern. *W.L.* S. 113. „A Lord“ = „ein Herr von dem vornehmsten Stande“. S. 131. „Succubus“ = „das weibliche Gespenst“. 3. Die Erklärung dessen, was im Englischen bloß angedeutet wird., *V.L.* S. 27. „These moral writers practice virtue after death“ = „Diese Sittenschreiber üben durch ihre Schriften die Tugend auch nach ihrem Tode“. Die Weglassungen bestehen meistens darin, daß vielleicht aus Versehen kleine unbedeutende Stellen wegfallen. Nicht verstandene Stellen fallen auch weg. So in *W.L.*, wo nicht geläufige Fremdwörter wie Bagnio und Ruel im Englischen vorkommen; in demselben Stück sind Anspielungen auf gewisse Londoner Verhältnisse weggelassen, wahrscheinlich weil der Übersetzer sie nicht verstand. Müldeners Kenntnis des Englischen war recht mangelhaft, wie eine Betrachtung der Irrtümer und Mißverständnisse zeigt. *W.L.* S. 70. „mute accomplishments“ = „Stumme Vollkommenheiten“, S. 109. „their parents“ = „ihre nächste Anverwandten“, *V.L.* S. 43. „I was desired to call again“ = „Ich war willens wieder darnach hinzugehen“, S. 165. „where's this scene of wonder“ = „wo ist dieser wundervolle Auftritt“. Mißverständnissen begegnen wir häufig. Einige davon sind folgende. *W.L.* S. 97. „You wrong me, Madam, by all that's good, you do = „Sie thun mir Unrecht, gnädiges Fräulein, es ist alles gut, sie thun“, S. 113. „that comes of swearing too soon“ = „das kommt von denen vorigen Verschwörungen“, *V.L.* S. 138. „There's no hiding the disgrace sir; he trades to all parts of

the world = „Da ist kein Unglück zu fürchten, er handelt in alle Theile der Welt."

Müldener sagte in der Vorrede zu der ersten seiner Schriften („Astronomischer Begriff"), er hätte sich bemüht „alles lächerliche Einstreuen fremder Wörter gäntzlich zu vermeiden, und unsere deutsche Landessprache im geringsten nicht zu verstümmeln". Von Fremdwörtern im engsten Sinne des Wortes finden wir in diesen Übersetzungen sehr wenig. Keine englische Wörter wurden übertragen. Französische und lateinische Wörter und Phrasen im Original werden zuweilen beibehalten, aber gelegentlich werden solche Phrasen auch ins Deutsche übersetzt. *W.L.* S. 11. „An air fier et déterminé" = „ein trotziges und kühnes Wesen". S. 43. „Ah! le petit malitieux" = „Ach! du kleiner Schalk". *V.L.* S. 124. „this incognita" = „das unbekannte Frauenzimmer". In *V.L.* werden die Fremdwörter durch den Druck hervorgehoben und zwar dadurch, daß der Stamm oder der entlehnte Teil lateinisch, während die deutsche Endung deutsch gedruckt wird: S. 13. Accidenti en, S. 16. Tress en, S. 99. concurir en, S. 96. Consul enten, S. 152. logir et S. 33. Caffée-Haus. Der Übersetzer gab oft mit starker Veränderung der Bedeutung ein englisches Wort durch ein möglichst ähnliches deutsches wieder: *W.L.* S. 17. „for when a man pretends to a passion, what is it he intends but to content his own desires" = „für wen hegt ein Mann eine Leidenschaft? Was ist sein Zweck?" u. s. w. S. 143. „That was kindly done" = „Da hast du deine kindliche Pflicht beobachtet." Er machte gelegentlich dadurch Neubildungen, daß er einigen deutschen Wörtern eine Bedeutung, die sie gewöhnlich nicht haben, gab. *V.L.* S. 9. „Mask" = „Vorgesichte" [„he offered to force off my mask" = „er wollte mir mein Vorgesicht abreißen"], S. 93. „Chest (Brust)" = „Vorrath". Die wenigen Sprichwörter des Englischen wurden einfach übersetzt. *W.L.* S. 115. „Fools must be bitten to be made wise" = „Die Thoren müssen gezüchtiget werden, wenn sie sollen klug werden". *V.L.* S. 124. „Comparisons are odious" = „Alle Vergleichungen sind unangenehm". Wortspiele wurden in der Übersetzung erklärt. *W.L.* S. 106. „Fred. What are you? Men or devils. Const. Not men sir I assure you" = Fried. Was sind Sie? Menschen oder Teufel? Const. Ich bin wenigstens keine Mannsperson"; *W.L.* S. 113. „The Devil was sick, the

Devil a monk would be; The Devil was well the devil a monk was he“ = „da der Teufel krank war so wollte er ein Münch werden. Aber ward denn der Teufel ein Münch wie er wieder gesund ward?“ Bilder und Vergleiche sind einfach wiedergegeben. Gelegentlich aber werden sie durch ein anderes Bild ersetzt, z. B.: *V.L.* S. 108. „We are in the wrong box“ = „wir haben das rechte Gleiß verfehlt“. Ebenso treten an Stelle von englischen Redensarten deutsche. Dialektische Stellen kommen in den beiden Stücken nicht vor, aber das Englisch eines Ausländers, der es nur mangelhaft handhabt, wird durch ähnliches Deutsch wiedergegeben. So die Sprache des Franzosen in *W.L.* bei Beginn des dritten Aktes.

Die Datierungszahlen für die beiden Übersetzungen, die sich auf den Titelblättern befinden, geben wahrscheinlich nicht die Entstehungszeit derselben an, denn Müldener scheint hauptsächlich in seinen jüngeren Jahren literarisch tätig gewesen zu sein; die Metrik der beiden Stücke ist ungefähr dieselbe wie in den „Poetische Kleinigkeiten“; auch scheint es, daß die englischen Originale, die er benutzte, zu den ältesten gehörten. Der *VL.* war nach der Ausgabe von 1723 übersetzt und der *WL.* wahrscheinlich nach einer Ausgabe vor 1732, in welchem Jahre das Original „The She Gallants“ verändert und mit einem anderen Titel versehen herausgegeben wurde. Vielleicht entstanden die beiden Übersetzungen zur selben Zeit, als Gottsched die erste Anregung zum Übersetzen in der Komödie gab, und ehe er die englische Komödie grundsätzlich verwarf. Ich bin um so mehr geneigt, eine frühere Datierung anzunehmen, als es scheint, daß Lessing die Übersetzung „Die weiblichen Liebhaber“ gekannt hat, ehe er seinen Entwurf des „Leichtgläubigen“ (1748?)[1] machte. Die Gründe dieser Annahme sind mit wenigen Worten folgende. Erstens hat Albrecht in seinem Buch „Lessings Plagiate“ (S. 1919, 2095) schon darauf hin-

[1] Allerdings ist diese gewöhnlich angegebene Datierung des „Leichtgläubigen“ nicht sicher. Weiße (Selbstbiographie, S. 14) sagt zwar, daß sein eigener „Leichtgläubiger“ in Lessings erster Studienzeit (1748) in Leipzig entstanden sei, und daß Lessing sich sogleich vorgenommen habe, auch einen „Leichtgläubigen“ zu entwerfen. Aber S. 39 (Eckhofs Brief vom 30. Juli 1756 an Weiße) sehen wir, daß Lessing erst acht Jahre später Weißens Stück kritisch durchsah und tadelte.

gewiesen, daß Lessing „The She Gallants" von Granville in seiner Miß Sara Sampson wenigstens zweimal benutzt hat, also vor 1755. Zweitens, in dem Entwurf „Der gute Mann" (1753), welcher bekanntlich von Lessing nach Congreves „Double Dealer" geschrieben wurde, besteht die Haupthandlung darin, daß ein verkleidetes Mädchen die Rolle des Careless spielt und nicht wie Careless in dem Congreveschen Stück der alten Frau Triffel die Cour macht, um einem Freund einen Dienst zu erweisen, sondern um bei der Stiefmutter ihrer Rivalin den eigenen früheren und jetzigen Liebhaber der Rivalin anzuschwärzen, um so den untreuen und wankenden Liebhaber wieder zu erwerben. Diese veränderte Congrevesche Intrigue gilt gewöhnlich als Lessings eigene Erfindung. Sie ist aber die Hauptintrigue der „She Gallants", ein Stück, das Lessing gekannt hat. Hier wird die Intrigue von Angelica, die sich als Liebhaber der Lady Dorimen ausgibt, so in Szene gesetzt, daß ihr früherer Liebhaber Bellamour, der jetzt die Nichte Lady Dorimens heiraten soll, in der Weise bloßgestellt und angeschwärzt wird, daß man ihn jetzt zurückweist. Kurz nachher gibt Angelica sich vor Bellamour zu erkennen, gerade wie im „Guten Mann"; eine Versöhnung zwischen den beiden bildet den Schluß des Dramas. Drittens kommt in Lessings „Leichtgläubigen" ein Charakter vor, der nach Lessings eigener Angabe den Charakter Harcourt in Wicherleys „Country Wife" wiedergeben sollte; die Ähnlichkeit zwischen den beiden Charakteren besteht darin, daß ihm, wie Harcourt in der Intrigue gegen eine verheiratete Frau, von deren Mann selbst, der auch von nichts weiß, geholfen wird. Dieser Charakter bei Lessing heißt Courtal, und man nimmt gewöhnlich an, daß Lessing nach Court-all in Etheridges „She would if she could" (1668) diesen seinen Charakter nannte. Wirklich findet sich auch insofern hier eine Ähnlichkeit zwischen den beiden, daß sie von einer verheirateten Frau geliebt werden. Aber auch „The She Gallants" hat einen Court-all, dem auch einige Züge des Lessingschen Courtals entsprechen, besonders daß Lessings Courtal einen Bruder hat, der ihm so ähnlich ist, daß man die zwei miteinander verwechseln kann. Einen ganz ähnlichen Zug finden wir bei Granville. Sein Courtal hat eine Schwester Constantia, die, als Mann verkleidet, ihm so ähnlich sieht, daß sie anstatt ihres Bruders den vier Schwestern

Friedrichs die Cour macht, während keine solche Ähnlichkeit bei Wicherleys Harcourt oder Etheridges Court-all zu finden ist. Viertens war Müldener, wie wir oben gesehen haben, bei der Übersetzung der Personennamen bemüht, die englische Aussprache dieser Namen mit ins Deutsche zu bringen; dadurch ist Courtall zu Courtal geworden, wie Myrtle zu Myrtil. Aus den Beweisen, daß Lessing das Stück Granvilles bei seinen eigenen Dramen und Entwürfen vor Augen gehabt hat, geht mit großer Wahrscheinlichkeit hervor, daß er das Drama in der uns vorliegenden Übersetzung kannte, und daß er den Namen sowie einige Züge Courtals ihr entnommen hat. Zwar könnte man meinen, daß die Datierungszahlen für die Entstehungszeit der beiden Stücke („Die weiblichen Liebhaber“ und der „Leichtgläubige“), die wir oben angenommen haben, Schwierigkeiten bereiten würden; aber diese Schwierigkeiten sind leicht zu beseitigen, denn weder die Datierung der „Weiblichen Liebhaber“, noch diejenige des „Leichtgläubigen“ stehen ganz fest; trotzdem geben sie uns für das erste Stück das späteste und für das andere das früheste mögliche Entstehungsdatum.

4. Die Hamburger Übersetzung. — Der argwöhnische Ehemann.

Diese Übersetzung gehört entschieden den Gegnern der Gottschedschen Schule an: der Ort und die Zeit ihrer Entstehung wie auch die Art und Weise der Bearbeitung beweisen das. Sie erschien in Hamburg gleichzeitig mit den zwei ersten Übersetzungen der englischen bürgerlichen Tragödie, das heißt Moores „Spieler“ und Lillos „Kaufmann von London“.

Hoadleys „Suspicious Husband“ erschien erst 1747 in London, daher gehört er nicht unter die Komödien der Restaurationszeit. Man braucht sich nicht gar sehr zu wundern, daß er ins Deutsche übersetzt wurde, denn die Sitten und Verhältnisse sind in diesem Stück viel feiner und anständiger, wie in den früheren von uns besprochenen Komödien, geschildert. Es wurde günstig von dem Publikum und dem Hof aufgenommen. Es hatte aber bei weitem nicht den Erfolg und die Bedeutung, die man den bürgerlichen Tragödien Moores und Lillos zuschrieb und seine Verpflanzung nach Deutschland trug nicht viel dazu bei, den englischen Geschmack in Hamburg weiter zu entwickeln.

Moores „Gamester“ (1753) wurde schon im Jahre 1754 in Hamburg übersetzt, zu gleicher Zeit auch das Stück von Hoadley unter dem Titel „Der argwöhnische Ehemann“. Diese beiden wurden zusammen herausgegeben in den „Neuesten Proben der englischen Schaubühne“, die zu Ostern dieses Jahres gedruckt bei Herold in Hamburg erschienen. Die beiden in diesem Bande sich befindlichen Übersetzungen wurden aller Wahrscheinlichkeit nach von einem und demselben Mann übersetzt, denn die Art und Weise der Bearbeitung ist in beiden sehr ähnlich. Dieser Mann war Johann Joachim Christoph Bode, der spätere Herausgeber des Hamburgischen Korrespondenten und der Freund Lessings. Der meist als geschickter Übersetzer bekannte Schriftsteller hatte schon 1750—52 in Helmstedt Englisch und Französisch studiert.[1] Die oben erwähnten Stücke sind seine ersten Übertragungen auf dem Gebiete des Dramas. Seine Übersetzungen, selbst die späteren, wurden meistens anonym herausgegeben und später von ihm anerkannt. Die erste Ausgabe der Übersetzung von Moores „Gamester“ („Der Spieler“) wird in den Notizen[2] seines Lebens und in den Verzeichnissen seiner Schriften erst in das Jahr 1760 gesetzt, aber eine Untersuchung zeigt, daß die Ausgabe von 1760 genau dieselbe ist wie diejenige in den „Neuesten Proben“, und daß sie, wie auch die Ausgabe von 1766, bloß ein neuer Abdruck davon ist.[3] Bode war also der Übersetzer des „Spielers“ in den „Neuesten Proben“. Eine Vergleichung der beiden Stücke dieser Sammlung läßt uns stark vermuten, daß er der Übersetzer der beiden war, weil dieselbe Übersetzungsmethode angewendet ist, und weil die Ähnlichkeiten schwerlich zufällig sein können. Die Ähnlichkeiten, die beiden gemeinsam sind, sind folgende. Erstens: Die Akte sind in Szenen eingeteilt, gerade wie im Englischen; es beginnt also kein neuer Auftritt, wenn irgend ein Schauspieler auf die Bühne kommt. Zweitens werden die Personennamen nicht übersetzt, obgleich viele davon den Haupt-

---

[1] Schlichtgroll-Nekrolog. Supplement für die Jahre 1790, 1791, 1792, 1793. S. 350.

[2] Meusel I, S. 443. — Jördens I, S. 108.

[3] Dieses Verhältnis ist schon von Fritz in seiner Dissertation „Der Spieler im deutschen Drama des achtzehnten Jahrhunderts“ (Berlin 1896), S. 13, nachgewiesen.

charakterzug ihres Trägers bezeichneten; sie blieben ganz und gar englisch. Sie wurden aber in den Casus obliqui wie deutsche Substantiva behandelt und mit einer Endung versehen. Die Beschreibung der Charaktere im Personenverzeichnis, die nicht allgemein üblich in den englischen Dramen war und die, so weit ich sehen konnte, in den älteren Ausgaben der Originale fehlte, ist in beiden Stücken zu finden. Drittens blieben die Ortsnamen unverändert in beiden Stücken. Die Handlung spielte also in England und von einer Nationalisierung merken wir fast gar nichts. Viertens wurden alle metrischen Teile metrisch übersetzt. Die fünffüßigen jambischen Reimpaare, die die Akte und Szenen beschlossen, wurden in allen Fällen in beiden Stücken durch regelrechte Alexandriner wiedergegeben. Die beiden Lieder — jedes Stück hatte eines — wurden als Lieder wiedergegeben. Fünftens ist aside in beiden Stücken abwechselnd durch Bey Seite und für sich übersetzt (*Sp.* S. 196, 233, *Arg.E.* S. 69). Sechstens: Anstatt des gewöhnlichen Wortes Geliebte setzte der Übersetzer in beiden Stücken das Wort Liebste in das Personenverzeichnis. Dieses wurde von dem Rezensenten in dem „Hamburgischen Correspondent“ (Nr. 168, 19. Okt. 1754) erwähnt und getadelt. Der Rezensent glaubte, daß die beiden Stücke von einem und demselben Übersetzer herrührten.

Über die Art und Weise der Abfassung der Übersetzung läßt sich nicht viel zu dem oben Angeführten noch hinzufügen. Der Inhalt wurde sehr wenig verändert. Von Versuchen, zu nationalisieren oder lokalisieren, merken wir fast nichts, wie die Betrachtung der Namen schon gezeigt hat. Münzwerte und Geldsummen blieben meistens dieselben, obgleich „farthing“ gleich „Dreyer“ oder „Häller“ gesetzt wurde. Weglassungen englischer Züge oder Hineintragungen neuer deutscher sind nicht zu finden. Literarische Anspielungen wurden nicht verändert, wie S. 5, wo Congreve erwähnt wird. Nirgends hat der Übersetzer versucht, das Stück zu verfeinern, denn die Flüche und Verwünschungen, sogar die kleinen Zoten, sind alle beibehalten und ebenso stark ausgedrückt wie im Englischen. Zusätze und Weglassungen spielen eine unbedeutende Rolle. Was die Zusätze anbetrifft, so werden Phrasen durch Umschreibungen erklärt, und was die Weglassungen anbetrifft, so fallen nicht verstandene Stellen gelegentlich weg.

Bode machte verschiedene Übersetzungen,[1] ohne sie zu nationalisieren, ehe er im Jahre 1772 Cumberlands „The West Indian“ (1771) in ein deutsches Lustspiel „Der Westindier“ mit Nationalisierung umwandelte. So zeigt eine Vergleichung der Methode seiner ersten Übersetzung mit der letzten, die er auf dem Gebiete des Lustspiels machte — mit Congreves „Lauf der Welt“ (Leipzig 1787) — wie er unter dem Einfluß Bocks und Schröders seinen ersten Standpunkt aufgab. „Der Lauf der Welt“ ist bis auf die Intrigue ganz verändert und verdeutscht. „Witwould“ = „Herr v. Witzgall“, „Lady Wishfort“ = „Baronesse von Giermann“. Der Ort der Handlung ist Dresden. „Shropshire“ = „Erzgebirge“. Die Anspielung auf den englischen Dichter Suckling (1609—1641) wird auf den Deutschen Goeking (Goeckingk 1748—1828) übertragen, und das Wortspiel auf Sucklings Namen wird durch Geck und Geckereyen wiedergegeben. In der Veränderung seiner Methode in dieser Art literarischer Tätigkeit können wir vielleicht die Ursache sehen, warum Bode diese erste seiner Übersetzungen nicht anerkannte. Denn dieser sein erster Versuch blieb fruchtlos, und das Stück wurde nie aufgeführt,[3] im Gegensatz zu den anderen seiner Werke, die meistens auf die Bühne kamen.

Seine Kenntnis des Englischen scheint zu dieser Zeit recht mangelhaft gewesen zu sein, wie die häufigen Mißverständnisse zeigen. Diese kommen dadurch zustande, daß wegen der verschiedenen Bedeutungen, die einzelne englische Wörter haben können, der Sinn der Stelle nicht richtig aufgefaßt wird. Beispiele finden sich: S. 31. „Would I were anything but what I am“ = „Wenn ich nur das wäre, was ich bin!“ S. 49. „And so — success attend you“ = „und so — sie werden einen glücklichen Erfolg haben“. S. 93. „You would make a body mad“ = „Sie würden eine ganze Schaar unsinnig machen“. S. 128. „tho' I had rather you should be married than I, for all that“ = „wiewohl ich doch lieber sähe, wenn sie sich verheiratet hätten, ohne daß ich das alles getan hätte“. Jedoch hat er meistenteils schön übersetzt,

[1] Das Kaffeehaus aus dem Französischen (Voltaires Écossaise), Hamburg 1760.

[2] Die eifersüchtige Ehefrau (von Colman), Hamburg 1762.

[3] Vergl. Chr. H. Schmidt, „Chronologie des deutschen Theaters“ (o. O. 1775), S. 176.

an einigen Stellen sogar ganz vortrefflich: S. 42. „There is no Hell on earth like being a slave to suspicion“ = „Es ist doch keine Hölle auf Erden so arg, als wenn man dem Argwohn unterworfen ist“, S. 63. „Once more, my pretty masculine Madam, you are welcome home“ = „Noch einmal willkommen zu Hause, meine artige Mannsjungfer“. Er hat ein reines, fließendes Deutsch geschrieben, ohne viele Fremdwörter; nur werden die im Englischen vorkommenden französischen und italienischen Wörter in der Sprache des Stutzers Meggot treu wiedergegeben. Meistenteils wurden die verschiedenen englischen Redensarten durch passende deutsche ersetzt, anstatt daß sie genau übertragen oder erklärt wurden: S. 81. „I shall run distracted“ = „Ich möchte aus der Haut fahren“. S. 24. „for one of your coat“ = „für einen von ihrem Schlag“. S. 87. „But I'll conform to your Humour“ = „Doch ich will mich nach ihrem Kopfe richten“.

5. Die Rostocker Gruppe. — „Der unversöhnliche Vater“ und „Der Lauf der Welt“.

Die zwei Übersetzungen dieser Gruppe sind in Rostock erschienen. Wir haben schon darauf aufmerksam gemacht, daß die beiden englischen Originale denselben Verfasser haben. Unstreitig war man bei der Auswahl dieser beiden Congreveschen Lustspiele zum Übersetzen am glücklichsten. Weil die Methode des Übertragens nicht dieselbe in beiden war, sondern sehr verschieden, müssen wir sie getrennt behandeln.

a) „Der unversöhnliche Vater, oder die aus Liebe verstellte Liebe.“

Dieses Lustspiel ist ganz nach der Gottschedschen Schablone eingerichtet und entspricht am entschiedensten dessen Geschmack. Es erschien im Jahre 1754 in der: „Sammlung dramatischer Gedichte, herausgegeben von einem Liebhaber der schönen Wissenschaften.“ Leipzig und Rostock. Nach zwei Jahren erschien es wieder in derselben Sammlung, aber mit verändertem Titelblatt, auf dem bloß die Worte standen: „Vier Schauspiele“. Weder die eine noch die andere Ausgabe ist in dem Leipziger Meßkatalog verzeichnet zu finden, und deshalb ist es sehr wahrscheinlich, daß sie auf Kosten des Verfassers

gedruckt und herausgegeben wurden, und daß sie nicht in den Buchhandel kamen.

Der Verfasser dieser Sammlung, der auch Bearbeiter des Congreveschen Lustspiels war, war Heinrich Eberhard Freiherr von Spilcker, der um diese Zeit Oberstleutnant in Potsdam war. Daß er der Autor war, wird vermutet sowohl in den „Gelehrten Nachrichten", Rostock und Wismar (1754, S. 29), in denen die Sammlung getadelt wird, wie auch in der „Leipziger Zeitung von Gelehrten Sachen" (1754, S. 301), in der dagegen die Sammlung gelobt wird. Daß die Vermutungen richtig waren, ergibt sich aus der Gottschedschen Briefsammlung in der Leipziger Universitäts-Bibliothek. Hier findet man siebzehn Briefe, die zwischen dem 21. März 1751 und dem 23. Januar 1752 an Gottsched von dem Verfasser gerichtet waren. In dem Brief vom 23. Januar 1752 sagt von Spilcker, daß er ein Trauerspiel „Urlogese" schreibe; dieses Stück ist das erste dieser Sammlung.

von Spilcker war aus einer hannöverschen Familie, die im Jahre 1712 in den Personen des Justizrates Johann Heinrich Spilcker und dessen Sohnes, des Amtsvogts Moritz Eberhard von Kaiser Karl VI., in den Adelsstand erhoben wurde.[1] Unser Autor war der Sohn Johann Heinrichs.[2] Aus seinem Brief vom 30. März 1751 sehen wir, daß er von 1730 bis 1735 in Celle studierte und zwar „Historie", „Weltweisheit", Mathematik und Sprachen, besonders Lateinisch, Französisch, Englisch und Italienisch, und daß er sieben Jahre (1742—1749) in hannöverischen Kriegsdiensten in Flandern und seit zwei Jahren (1749—1751) in preußischem Kriegsdienst stand. Über seine sonstigen Lebensverhältnisse ist wenig bekannt, denn er wird in keinem Gelehrtenlexikon und in keiner Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts erwähnt; das ist nicht zu verwundern, wenn man sich die Mittelmäßigkeit seiner Schriften vor Augen stellt.[3]

---

[1] Hefner, Stammbuch des Adels in Deutschland. Bd. IV, S. 5.

[2] Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Siegfried v. Sanden in Berlin, aus dem in der Kgl. Bibl. zu Hannover aufbewahrten handschriftlichen „Genealogischen Schauplatz" J. P. Maneckes.

[3] Die gedruckten Schriften, so weit ich sie verzeichnet finden konnte sind folgende:

1. Die beschwerliche Ueberwindung der Vorurtheile. Ein Gedicht in dem: „Neuesten aus der anmuthigen Gelehrsamkeit", Julius 1751.

Der Briefwechsel mit Gottsched dauerte bloß zehn Monate; trotzdem gewinnen wir aus ihm ein deutliches Bild von diesem Manne. Er begann den Briefwechsel mit der Bitte, in eine deutsche Gesellschaft aufgenommen zu werden; bald wurde er auch Ehrenmitglied der deutschen Gesellschaft zu Königsberg. Gleich im ersten Briefe gibt er dem Wunsche Ausdruck, in irgend einer Wochen- oder Monatsschrift seine Sachen drucken zu lassen. Dieser Wunsch wurde erfüllt; denn Gottsched erklärte sich gerne bereit, sie in das „Neueste" aufzunehmen. Sein erstes Werk erschien dann im Juli desselben Jahres. Nachher schickte er Gottsched eine Masse Schriften, von denen aber keine einen Platz in dem „Neuesten" fand. Er wollte, daß alles anonym erschiene, und er bedauerte sehr, daß sein Name in der Rezension („Neuestes" 1751, S. 529) seiner Trauerrede auf den Grafen von Sachsen erwähnt wurde. Er stellte sich ganz unter Gottscheds Führung, der ihm auch reichlich mit seinem Rate zur Seite stand. Gottsched schlug ihm vor, eine gewisse Ode in ein Heldengedicht umzugestalten, einige französische Autoren und die Satiren des russischen Prinzen Kantemir ins Deutsche zu übersetzen.[1] Gegen die letzten zwei Vorschläge wendete von Spilcker ein, daß Französisch von jedem Gebildeten so gut verstanden und so viel gelesen werde, daß es gar nicht nötig sei aus dieser Sprache zu übersetzen, und daß die erwähnten Satiren inhaltlich ganz russisch wären und nicht zu deutschen Verhältnissen passen würden.[2] Von diesen Satiren sprechen fast alle die Briefe. von Spilcker fing nun gleich an, sie zu übersetzen, und bald darauf wurde die Arbeit Gottsched vorgelegt.

---

2. Die alte und neue Kriegskunst in dem Bilde des Durchl. Grafen von Sachsen. Eine problematische Trauer- und Gedächtnissrede. Leipzig (Breitkopf) 1751.

3. Versuchte freye Uebersetzung der Satiren des Prinzen Kantemir, nebst andern poetischen Uebersetzungen und einigen Gedichten. Berlin 1752. (Neue Auflage 1761.)

4. Sammlung dramatischer Gedichte etc. Leipzig und Rostock 1754. (Neuer Abdruck 1756.)

5. Abhandlung von den Meynungen der Alten, die Träume, Gespenster und Zaubereyen betreffend, nebst einigen Gedanken von den Schaustücken oder Gedächtnissmünzen derselben. Leipzig 1754.

[1] Vgl. Brief vom April 1751.

[2] ibid.

Aus seinen zufälligen Erwähnungen[1] seiner Schriften und Pläne sehen wir, daß er schon die Ecloge von Virgil, drei Metamorphosen von Ovid, etwas von Tasso und den „Glorieux“ von Destouches übersetzt hatte. Letzteres Stück wurde für die Schönemannsche Bühne zurecht gemacht, aber nicht angenommen, denn die Schlegelsche Übersetzung desselben Stückes gefiel Schönemann besser.[2] Seine originellen Werke bestanden in einigen kleinen Gedichten, sowie scherzhaften Heldengedichten, nämlieh dem „Kappenkrieg“, dem „Fliegenkrieg“ und der „Quadrille“, letztere eine Nachahmung von Popes „Lockenraub“.[3] Er nahm sich vor, eine dänische Geschichte zu schreiben, ein „Journal raisonnée de la dernière guerre en Flandres“, welches er Friedrich „zu Füßen legen“ wollte,[4] ein Prosa-Heldengedicht „Der große Friedrich“; ferner wollte er Popes Übertragung von Homer ins Deutsche übersetzen. Interessant ist, daß er Schönaichs „Hermann“, über den Gottsched ihn um seine Meinung fragte, tadelte, weil zu viel hineingedichtet wäre („wollte man gantz fabeln warum nimt man nicht unbekannte Helden?“)[5] und daß er „mit großem Mißvergnügen[6] einen abgeschmackten Brief“ in der Vossischen Zeitung las, „der die letzte Ausgabe der Critischen Dichtkunst, den Hermann und Nimrod durchhechelte“, und der die „höhnische Bemerkung machte, der Messias sollte kein Heldengedicht heißen, weil der Herr Professor Gottsched ihn nicht davor halten wolle“.[7]

Der erste Brief zeigt uns, weshalb von Spilcker an Gottsched schrieb; er glaubte, wenn es auch nicht ausdrücklich in diesem Briefe steht, daß seine Werke durch Vermittlung Gottscheds im Verlage von Breitkopf erscheinen könnten. Dieser Wunsch tritt immer deutlicher zutage. Aber schon im Oktober beklagte er sich, daß Gottsched seine Briefe nicht mehr beantwortet. Die Satiren, die er übersetzte, scheinen den Bruch zwischen ihm

---

[1] Vgl. Brief vom April 1751.
[2] ibid.
[3] Vgl. Brief vom 21. März 1751.
[4] Vgl. Brief vom 30. Juli 1751.
[5] Vgl. Brief vom April 1751.
[6] Vgl. Brief vom 23. Januar 1752.
[7] Lessing, Das Neueste aus dem Reiche des Witzes. Monat December 1751. Lachmann-Muncker Bd. IV, S. 468.

und Gottsched herbeigeführt zu haben. Letzterer hatte wahrscheinlich versprochen, sie drucken zu lassen, und auch den Versuch gemacht, Breitkopf zur Herausgabe zu bewegen; aber „der Eigensinnige“ hatte bloß geantwortet: „ins Feuer“, und Spilcker scheint deshalb mit beiden gebrochen zu haben. Vielleicht machte er sich an einen anderen Verleger. Im Prinzip aber blieb er Gottschedianer, denn noch in dem letzten Briefe legte er Gottsched den Entwurf seiner Tragödie „Urlogese“ vor und bat um seine Kritik darüber. Später gibt er in der Vorrede zu diesem Trauerspiel noch zu, daß er auf Gottscheds Bahnen wandle. Die in demselben Bande erschienene Komödie, von der wir jetzt handeln wollen, ist ganz gottschedisch gestaltet und „nach den Regeln der Deutschen Schaubühne eingerichtet“.

Es scheint, daß Schönemann die Spilckersche Übersetzung des „Glorieux“ von Destouches deshalb nicht annahm, weil das Stück bloß übersetzt war und keine Veränderungen zeigte. Denn von Spilcker verteidigte in einem Brief[1] an Gottsched seine Methode; er meinte, der Zweck des Übersetzens für das Theater bestehe bloß darin, die Stücke der Welt bekannt zu machen. Daß er bald unter Gottscheds Einfluß und vielleicht auf sein Anraten diese Meinung aufgab, kann man annehmen; denn einige Monate später schreibt er, er wolle kein Übersetzer „des leeren Wortes“ sein, und seine Methode in der Bearbeitung dieser Komödie zeigt gerade das Gegenteil von der Übersetzung des „Glorieux“. Er hatte inzwischen die „Critische Dichtkunst“ und die Vorrede zum „Cato“ eifrig studiert,[2] und wir können deshalb wohl denken, daß die Bearbeitung dieses Stückes echt gottschedisch war. Vielleicht gibt diese Spilckersche Bearbeitung einen besseren Einblick in Gottscheds Methode und in das Verfahren der gottschedschen Schule beim Übersetzen, wie irgend ein anderes Stück; denn außer den Komödien der Frau Gottsched waren die Komödien für die Schaubühne nicht immer von den Übersetzern „gleich auf deutschen Fuß gebracht“; deshalb mußte Gottsched sie nachher nach seiner Methode ändern. Diese Tatsache wird eine nähere Betrachtung dieser Bearbeitung interessant machen; um so mehr, wenn wir uns

---

[1] April 1751.

[2] Vgl. Brief vom 23. Januar 1752.

erinnern, daß das Original eine der verhaßten unregelmäßigen englischen Komödien war, und zwar das Meisterstück von Congreve, der in vielen Hinsichten am freiesten von allen englischen Komödienschreibern dichtete.

Die Haupthandlung des Originals ist folgende: Der verschwenderische, in Schulden gefallene Valentine soll von seinem Vater, Sir Sampson, zugunsten eines jüngeren Bruders enterbt werden. Dieses kann nur mit der Einwilligung Valentines geschehen; der Vater will ihn dazu zwingen, daß er ihm gleich viertausend Pfund gibt, unter der Bedingung, daß er förmlich auf die Erbschaft verzichte. Valentine hat das Geld schon erhalten und seinen „Bond" gegeben, den Vertrag später zu unterzeichnen. Aber als der Vater den Vertrag wirklich von ihm unterzeichnet haben will, stellt er sich wahnsinnig. Seine Geliebte Angelica gibt sich den Schein sogar bei ihm selbst, als glaube sie an seinen Wahnsinn, und quält ihn deshalb sehr. Bei dem Vater aber gibt sie vor, Valentine nicht heiraten zu wollen, und auf des Vaters Werbung verspricht sie ihn (den Vater) zu heiraten. Er gibt ihr Valentines „Bond". Als Valentine hört, daß seine Geliebte den Vater heiraten will, verliert er allen Mut, erklärt sich bereit, den Vertrag zu unterzeichnen und bittet seinen Vater um Vergebung. Der Vater bleibt unversöhnlich. Angelica zerreißt den „Bond", erklärt, daß sie nur Valentine liebe, dem sie nur deshalb so übel mitgespielt habe, um ihn zu prüfen; der Vater Valentines wird ausgelacht. Von den vielen Episoden dienen als Nebenhandlungen der Ehebruch von Mrs. Foresight-Scandal, die Liebesbewerbungen der Mrs. Frail, die fast völlig ausgeführte Kuppelei von Miss Prue an Tattle und die Bewerbung Bens um die Hand von Miss Prue. Am Ende werden Miss Frail und Tattle zusammen verheiratet. Ben und Miss Prue zanken sich, jener geht wieder zur See, und diese wird in ihrem Zimmer eingesperrt. In der Bearbeitung fallen fast alle Nebenhandlungen weg, wenigstens bis zum letzten Akt. So wird der Ehebruch vollständig weggelassen, die Kuppelei durch einen Spaziergang im Garten ersetzt, und anstatt daß die zwei Intriganten durch Betrug miteinander verheiratet werden, hören wir ganz am Ende, daß sie sich gegenseitig heiraten wollen. Die Tochter, die im englischen Stück den Matrosen heiraten sollte, die sich aber weigerte und deshalb eingesperrt wird,

bekommt im deutschen ganz unerwartet einen Mann, und die Bearbeitung schließt mit einer dreifachen Hochzeit.

In der Haupthandlung befinden sich wenig Veränderungen. Die Erbschaft, auf welche der Sohn verzichten soll, stammt hier von der verstorbenen Mutter; sie wird ihm mit Unrecht vorenthalten. In dem letzten Akt erscheint der deus ex machina in der Gestalt des Advokats Hochgelahrt, der das Gerichtsurteil verkündet, wonach der Vater dem Sohn die Erbschaft abtreten muß; der Sohn erklärt sich bereit auf sie zu verzichten, wenn der Vater ihm seine Einwilligung zur Heirat mit der Geliebten gibt. Dieses tut der Alte gerne, um das Geld behalten zu können. Wir sehen also, daß die Intrigue durch Wegfall der Nebenhandlungen vereinfacht wird und daß die Haupthandlung wahrscheinlicher gemacht wird durch die Erklärung, die im Original fehlte.

Alle Komödien Congreves sind sehr lang und man müßte sehr viel in ihnen streichen, wenn die Handlung innerhalb der vorgeschriebenen drei Stunden gespielt werden sollte. Deshalb werden alle Reden und Szenen kräftig gekürzt; so fiel alles, was die Intrigue nicht förderte oder zu der Handlung unnötig war, weg. Die Einteilung der Szenen ist meistens dieselbe wie im Englischen; denn Congreve hatte darin die Franzosen nachgeahmt, daß er eine neue Szene mit jedem Auftritt der spielenden Personen anfangen ließ. Im ersten Akt fällt eine ganze Szene weg. Dreimal werden mehrere englische Szenen in einen Auftritt zusammengedrängt. (III, 13, 14, 15 = III, 12; IV, 16, 17 = IV, 19; IV, 19, 20, 21 = IV, 21). Ganz am Schluß werden auch mehrere neue Auftritte hinzugefügt. Metrische Teile werden nicht übersetzt. Eine Ausnahme bietet ein kleines Gedicht im zweiten Akt, das in Prosa aufgelöst wird. Die Bühne ist nie leer. Siebenmal bleibt bloß eine Person auf der Bühne und redete in einem Monolog, was natürlich ganz gegen die Regel war. Aber wie in der „Urlogese“ hatte der Verfasser die Monologe auch hier nötig. Doch (Vorrede 36) sagt er: „Wie gerne hätte ich mich der einzeln Reden (Soliloquien) enthalten . . . aber die Nothwendigkeit, die Verbindung der Auftritte, die Wahrscheinlichkeit verpflichtete mich dazu.“ In diesem Lustspiel sind die Monologe zu ähnlichen Zwecken da; denn in fast allen kommt ein Charakter auf die Bühne und spricht irgend eine Absicht

aus, die in den folgenden Auftritten wirklich ausgeführt wird. Beiseite sprechen wird immer weggelassen. Congreve hatte an der Einheit der Zeit festgehalten; wie gewöhnlich ist aber in den englischen Dramen die Ortseinheit nicht gewahrt. Akt I und IV spielen in Valentines Wohnung und die anderen in Foresights Hause. Im Deutschen wird die Szene in einen großen Saal, der dem Vater des Helden gehört, verlegt, und es bedarf vieler kleiner Zusätze, um das Auftreten aller Charaktere in diesem Saale zu motivieren. Wir erfahren fast immer aus dem Munde der Charaktere selbst den Grund ihres Kommens und Gehens. So kommen sie sehr oft, um jemanden im Saale zu suchen (II, 1, 2, 3; III, 1), oder um aus irgend einem Grunde einen Besuch zu machen (I, 12; III, 1; IV, 2, 14); oder sie gehen weg, um jemanden zu treffen, der auf sie wartet (II, 11; III, 8; IV, 13, 19, 21), oder um einen Spaziergang im Garten zu machen (I, 14; II, 7, 10). Eine der merkwürdigsten dieser Motivierungen des Kommens und Gehens finden wir Akt III, Auftritt 12, wo Schiffhausen „indessen einiger Ruhe pflegen" will; dann III, 2, wo das Fräulein nach Hause gehen muß, „weil der Schneider bestellt ist, ihr alamodische Kleider zu machen", und III, 6, wo der Hausherr seine Gäste bittet, ihm „die Einrichtung seiner Haushaltung besorgen zu helfen". Der große Saal wird sogar von einem der Charaktere genau beschrieben (II, 9).

Vor allem wurde prinzipiell versucht, dieses Lustspiel vollständig zu nationalisieren. Der Schauplatz ist Kopenhagen[1] geworden. Die Lustspielnamen wurden alle verdeutscht, selbst wenn sie im Englischen keine Bedeutung hatten: Scandal = Herr Nasenweis, Sir Sampson Legend = Herr von Tiegerfeld, Angelica = Fräulein von Tugendlieb. Der Name des Dieners Jeremy wird zu Peter, einem echten deutschen Komödiennamen, der aber von Gottsched verpönt war[2]. Bezüglich dieser Methode der Verdeutschung der Personennamen begegnen wir einer Ungereimtheit, die auch bei anderen Bearbeitern der Gottschedschen Schule zu finden ist; denn die zwei Söhne des Herrn von Tiegerfeld heißen Herr von Liebenswerth und Herr von Schiffhausen,

---

[1] von Spilcker rühmte sich wegen seiner Kenntnis des dänischen Hofes; vgl. Brief vom April 1751.

[2] Vgl. Crit. Beyträge VII, S. 585.

und der Baron von Murkopf hat eine Tochter, die den Namen Fräulein von Unerzogen trägt. Alle Anspielungen auf Londoner Verhältnisse fallen weg; sie wurden meistens nicht ersetzt. Die satirischen Stellen, die sich auf englische Verhältnisse bezogen, wurden meistens übersetzt, weil sie vielleicht ebensogut auf deutsche Verhältnisse paßten. So die Satire (II, 3 und 5) über den Glauben an die Gestirne und (Sz. 5) die auf die lügenhaften Reiseberichte der Zeit. Im vierten Akt aber, wo Valentine sich für die „Wahrheit“ ausgibt und auf die Richter, den Hof, den schlechten Besuch der Kirchen und den krämerischen Geschäftsgeist loszieht, bleibt diese Satire unübersetzt. Wit wird durch Wissenschaft wiedergegeben, und diejenigen, die Wits genannt wurden, finden im Deutschen ihre Entsprechung durch Freygeister und Gelehrte. Der junge Mensch, der in England als Wit in Ausschweifungen sein Geld verliert, wird in Deutschland zum Gelehrten[1], der sein Geld auf die Erlernung neuer Künste und Wissenschaften und das Studium verwendet. Deutsche Satire wurde an verschiedenen Stellen neu hineingebracht. So S. 182 das Duzen im Deutschen („du sagen nur gemeine Leute und Saufbrüder“); S. 185 die Modesucht der Frauen, S. 202 ein Bild eines Poeten („Ich denke, er habe einen schwarzen zerrissenen Rock an, und eine veraltete Perücke auf, sehe immer gen Himmel, und gienge im Gedanken“) und S. 139, wo Peter sein Entsetzen ausspricht, daß „ein vornehmer von Adel“ eine Komödie schreiben will und die Vorwürfe hinzufügt, daß „die halbe Welt keinen Geschmack an den Komödien hat, und die andere Hälfte die Komödianten nebst den Verfassern ihrer Spiele für unnütze Zeitvertreiber hält, ja gar für eine Pest“. Vielen Personen dieses Lustspiels werden andere Eigenschaften in der Bearbeitung beigelegt. Vielleicht haben wir hierin satirische Anwendungen zu sehen. Wir haben schon bemerkt, wie der Wit zum Gelehrten wird. So wird auch Jeremy, der schon im Englischen ein bißchen zu gelehrt für einen Diener war, zu dem noch gelehrteren Peter, der sich damit wegen seiner Gelehrsamkeit entschuldigt, daß er einen Herrn habe „der sich zu

---

[1] Vgl. Müldener in den „Weiblichen Liebhabern“ (Akt III, Auftritt 11), You are a Wit then . . . . O! we are all Wits = Also sind sie ein Gelehrter! . . . . Ach wir sind alle gelehrt.

dieser Zunft bekenne, deshalben könne er nicht unterlassen wenigstens mit einigen lateinischen Redensarten um sich zu werfen“. Mrs. Frail ist eine „Woman of the Town“. Sie wird zur Baronesse von Spielgern, die eine leidenschaftliche Spielerin ist, obgleich diese Eigenschaft im Original gar nicht vorkommt. Ihre Schwester, die Baronesse von Murkopf, ist hypochondrisch und verschwendet Geld auf Ärzte und allerlei Arzeneien; auch diese Eigenschaft ist in der Bearbeitung neu. Tattle, der viel, aber sehr geheimnisvoll, von seinen vornehmen Beziehungen und Verhältnissen mit verschiedenen Damen schwätzt, wird Herr Einbildung, der glaubt, daß alle Frauen in ihn verliebt sind.

Das ganze Stück wurde erheblich verfeinert, aber man muß gestehen, daß dadurch viel Leidenschaft und Witz, die sich im Original fanden, verloren gegangen sind. Die Schimpfnamen und Flüche des Originals fallen weg, wie auch viele der offenen und verdeckten Unanständigkeiten; andere davon wurden harmlos gemacht. Durch viele Weglassungen wurde das Stück viel kürzer. Solche Weglassungen sind: die Anspielungen auf englische Verhältnisse, die vielen, weitgesponnenen Beschreibungen, die zu weitschweifigen Reden, viele der Bilder und Vergleiche, wie auch die meisten der Epigramme, die Nebenhandlungen und alle Lieder. Zusätze finden wir sehr wenig, und diese wenige haben nur sehr kleine Bedeutung. Hie und da wird ein Wort erklärt, oder die Rede wird ein bißchen erweitert um der Klarheit willen. Die Abweichungen in der Übersetzung haben viel mehr Bedeutung. Es wurde sehr wenig mißverstanden und nicht richtig übersetzt; eigentlich bloß an einer Stelle: S. 136. „Was Epictetus a real cook or did he only write receipts?“ = „So ist doch Epictet wirklich ein Koch gewesen? oder hat er nur Bücher von Einnahme und Ausgabe geschrieben?“ Viele dieser Abweichungen in der Übersetzung waren notwendig, um die Intrigue an verschiedenen Stellen zu verändern oder die neuen Eigenschaften der Charaktere zu motivieren. Aber die interessantesten Abweichungen sind dadurch zustande gekommen, daß der Bearbeiter nur einige Wörter von einer Anspielung aufnahm und die Anspielung dadurch in ihrem Sinn ganz veränderte. Einige Beispiele werden diese Methode klar machen: S. 139. „Now Heaven of mercy continue the tax upon paper! you don't mean to write?“ = „Werden sie auch eine Taxe auf das Papier und

die Bücher legen?“ S. 166. „I have it in my hand, old Ptolomae . . . . old Nostrodamus“ = „Mußte ihm denn Nostradamus und Ptolomäus in den Kopf setzen, daß ein Vater nicht alles vergeben und zärtlich seyn könnte?“ S. 173. „Jer.: I came upstairs into the world: for I was born in a cellar. Fores.: By your looks, you should go upstairs out of the world too, friend“ = „Ich bin in einem Keller zur Welt gekommen, sollte etwann nur in Palästen oder Häusern von drey Stockwerken der Verstand erzeugt werden?“ S. 186. „It was there, I suppose, you got the Nickname of the Great Turk = „Meinethalber möchte man sie zum Vorsteher vom Serail des Großtürken machen“. S. 221. Endymion and the moon shall meet us upon mount Latmos“ = „Endymion ist der Mond, und wir können ihn zu Port-Real finden“.

Von dem epigrammatischen und witzigen Stil Congreves ist wenig geblieben. Meistens wurden die zugespitzten Reden in der Übertragung geschwächt. S. 107. „There's no time but the time present“ = „die beste Zeit ist die gegenwärtige“. S. 143. „This liberty of your tongue will one day bring a confinement on your body“ = „Die freye Verhaltung meiner Fehler erwecket mir nachdrücklichen Verdruß“. S. 150. „Great fortunes either expect another great fortune, or a fool“ = „Ein reiches Mägdchen aber kriegt gemeiniglich einen begüterten Mann oder einen Narren“. S. 188. „I'm for a good estate with any man, and for any man with a good estate“ = „Wo ich Regungen zum Heirathen bey mir finde, geschieht es der Güter wegen“. Womöglich wurden Wortspiele beibehalten. S. 158. „He himself is the only original (Bild, Narr) you will see there“ = „Er ist selbst das einzige Original, so er ihnen geben könnte“, aber anderswo wurden sie wörtlich übersetzt. S. 207. „Oh, sir he's quite gone . . . . Gone! what, he is not dead?“ = „Er ist nicht zu Hause . . . . Er ist doch noch nicht todt?“ S. 207. „He is indeed, here, sir and not here, sir“ = „Er ist dem Körper nach hier, aber seine Seele ist entwischen“. Bilder und Vergleiche wurden oft durch andere ersetzt. S. 193. „look one way and row another“ = „die eine Seite vor- und die andere rückwärts rudern“. S. 199. „like sailing a ship without ballast“ = „die Segel ohne Wind aufspannen“. S. 200. „false hearted like a landman“ = „falsch wie ihre neumodischen Liebhaber“. Die Sprache wird ziemlich rein von

Fremdwörtern gehalten. Die lateinischen Phrasen des Originals werden lateinisch wiedergegeben und auch vermehrt durch andere. Die Sprache des Matrosen Bens, dessen Vergleiche immer aus dem Seeleben genommen sind, und dessen Terminologie die der Schiffer ist, wird nicht treu wiedergegeben, sondern meist vereinfacht und sogar verfeinert.

Neben dem schon erwähnten Trauerspiel „Urlogese" und unserer Komödie enthält die „Sammlung dramatischer Gedichte" noch zwei kurze Nachspiele. Das erste davon, „Erichthon oder der Sternseher", wurde wahrscheinlich von „Love for Love" beeinflußt; denn Erichthon treibt auch wie Foresight Astrologie und wird wie Foresight von seinen Angehörigen aufs ärgste betrogen. Das zweite heißt „Der junge Herr" und stellt einen jungen Leipziger Studenten dar, der für einen Edelmann gehalten werden will, und seines Vaters, eines ehrlichen Bauernvogts, Geld auf eine galante Lebensart durchbringt. Dieses Stück wurde in Alexandrinern geschrieben. Die beiden Stücke wimmeln von gelehrten lateinischen Phrasen, mit denen sich die beiden lächerlichen Schulfüchse großtun, und in beiden wird der Knoten in der letzten Szene durch einen deus ex machina, ähnlich wie in der Bearbeitung der Congreveschen Komödie, gelöst.

Die Sammlung wurde von seiten Gottscheds gelobt, denn von ihm oder von irgend einem seiner Parteigänger scheint die Rezension von ihr in der „Leipziger Neuen Zeitung von Gelehrten Sachen" (1754, S. 301), herzurühren. Es wurde schon gezeigt, daß der Verfasser mit der schönen Wissenschaft „hinlänglich bekannt und nicht unfähig für die deutsche Schaubühne zu arbeiten war"; man lobte seinen aufgeweckten Geist und seine Kenntnis der Regeln der Schauspielkunst und der Kritik. Aber was Gottsched gefiel, wurde von den feindlichen „Gelehrten Nachrichten" (Rostock und Wismar 1754, S. 29) getadelt. Diese gaben zu, in dem Verfasser „ein Talent zur theatralischen Dichtkunst wahrzunehmen, davon sie sich vieles versprächen, wenn es dem Verfasser gefallen würde sich mehr einen Racine und Voltaire als einen G. oder irgend einen Teutschen zum Muster zu nehmen". Diese Rezension beschäftigte sich hauptsächlich mit dem Trauerspiel. Alles Lob wurde dem vornehmen Verfasser gezollt wegen seiner Betätigung in der Schaubühne; denn man freute sich, „die Meinung in Teutschland

so ausgebreitet zu sehen, daß auch Männer von vornehmer Geburt anfingen zu zeigen, es sey einem Edelmann anständiger, Tugenden und Geschmack zu lehren als in Gesellschaft etlichen Dutzent Jagt-Hunde hinter einem Haasen her zu lauffen".

b) „Der Lauf der Welt."

Die Verschiedenheit der Methoden in der Übertragung der beiden Congreveschen Lustspiele schließt augenscheinlich die Möglichkeit aus, daß irgend ein Verhältnis zwischen den beiden zu suchen wäre. Trotzdem aber ist der Einfluß des ersten auf das zweite nicht zu verkennen, wenn er auch bloß in einem Fall nachzuweisen ist: in der Verdeutschung der Namen. Alle Namen im „Lauf der Welt" wurden sorgfältig verdeutscht gerade wie im „Unversöhnlichen Vater"; und hier wie dort sind bloß mit zwei Ausnahmen alle Deutschen adelig, was in keinem der beiden Congreveschen Stücke der Fall war; wie in der ersten von den beiden Übertragungen der Diener Jeremy zum deutschen Peter wurde, so wurde auch in der zweiten der Diener Waitwell zu Crispin. Nebenbei sei hier bemerkt, daß von Spilcker wahrscheinlich nicht wußte, daß diese Bedientennamen von Gottsched verpönt waren; denn in dem Nachspiel „Der junge Herr" wird der Diener Sausewind genannt: das und das obenerwähnte war geradezu antigottschedisch.

„Der Lauf der Welt" erschien zu Michaelis 1757 und wurde wieder im nächsten Jahre im zweiten Teil der „Vermischten Schriften der Engländer", Rostock und Wismar 1758 (Erster Teil 1757) herausgegeben. In der Rezension dieser Sammlung in den „Gelehrten Nachrichten" erfahren wir etwas Näheres über sie. Der Hauptzweck war, „von den Arbeiten der mehresten Brittischen Dichter aus diesem Jahrhunderte nach und nach Proben zu liefern, die den Geschmack der Teutschen ermuntern und richtiger machen können"[1] und „die wohlgewählten Meisterstücke der englischen vorzüglichsten schönen Geister unsern Landesleuten bekannt zu machen"[2]. Das Grundprinzip der Arbeit an der Sammlung war „die Forderung, daß ein Übersetzer, solle ihm anders sein Unternehmen nicht miß-

---

[1] „Gelehrte Nachrichten" 1757, S. 274.

[2] Ibid. 1758, S. 169.

glücken, den Geist seines Originals besitzen, und die Gedanken desselben, nicht in die seinigen umkleiden müsse“.[1]

Der Übersetzer des „Laufs der Welt“ wurde nicht genannt. Alle Übersetzungen in der Sammlung waren „die Arbeit einer Gesellschaft, die sich nicht entdeckte“. Wegen der erwähnten Übereinstimmungen könnte man denken, daß dieses Stück auch von v. Spilcker übersetzt wurde; denn wie er sich unter die Gottschedsche Schablone beugte, so hätte er auch dieser entgegengesetzten Methode sich fügen können, und es kann sein, daß er Mitglied dieser Gesellschaft war. Aber da weitere Beweise nicht vorhanden sind, läßt dieses sich nicht mit Bestimmtheit behaupten; was wir mit Sicherheit höchstens sagen können, ist, daß der Übersetzer dieses zweiten Lustspiels die Arbeit v. Spilckers gekannt hat und sie bei seiner Übersetzung vor Augen hatte.

Die Einteilung der Szenen ist ganz dieselbe wie bei Congreve, alle die Akte schließenden Reimpaare wurden in Prosa aufgelöst. Dieses geschah aus prinzipiellen Gründen, denn der Übersetzer besaß im hohen Grade die Fähigkeit metrisch zu gestalten, wie seine Behandlung der vier Lieder des Stückes zeigt. Hier gibt er meistens die metrischen Typen des Urtextes in der Übersetzung wieder: Jamben durch Jamben, Trochäen durch Trochäen.

Inhaltlich wurden sehr wenig Veränderungen vorgenommen. Bloß bei der Behandlung der Namen, wie wir oben erwähnt haben, verfuhr er freier. Dagegen aber sind alle Ortsnamen unverändert. Schon im Personenverzeichnis auf dem Titelblatt lautet es: „Der Schauplatz ist zu London“. So blieben auch England, Shropshire u. s. w. unverändert; in keiner Weise wurde versucht das Stück in ein deutsches umzugestalten. Sogar ist (S. 103) „Answer in plain English“ durch „auf gut Englisch antworten“ übersetzt. Wir finden also in diesem Stück keine Weglassung von englischen Zügen und keine neue Hineintragung deutscher. Geldsummen wie Münzwerte blieben unverändert. Verschiedene Anspielungen auf Londoner Verhältnisse wurden erklärt, wenn sie der Übersetzer verstand. S. 66. „A Long lane Penthouse“ = „ein verfallenes Wetterdach“; “at Ludgate“ = „in einem Spital“. S. 88. „Dawkes Letter“ = „die Zeitungsblätter“. Anspielungen auf die englische Literatur wie auf das klassische

---

[1] „Gelehrte Nachrichten“ 1757, S. 274.

Altertum wurden treu wiedergegeben. S. 62. „Quarles, Pryn und Bunyan"; S. 154. „Messalinas Gedichte"; S. 99. „der Dichter Suckling". In irgend einer Beziehung zu verfeinern wird nicht versucht. Obgleich das Original „The Way of the World" infolge von Colliers Angriffen auf die englische Komödie in dem „Short View of the English Stage", eine anständigere äußere Form besitzt wie Congreves andere Lustspiele, so ist es doch im Kern ebenso anstößig wie die Komödien dieser Zeit; es ist fast unverändert übertragen. Alle zotenhaften und geschmacklosen Ausdrücke, wie auch die häufigen Flüche und Verwünschungen, wurden einfach und treu übersetzt. Zusätze oder Weglassungen sind gar nicht vorhanden. Es sind nur wenige Irrtümer zu finden. S. 80. „Battledores" = „Thorflügel". S. 149. „be o' the Quorum" = „in den Himmel kommen". S. 78. „I am a Sibyl" = „Ich will zur Statue werden". S. 59. „Spanish paper" = „Spanischer Pfeffer". Auch ist nur sehr wenig mißverstanden. S. 88. „But I talk like an old maid at a marriage" = „Aber ich rede wie eine alte Jungfer von einer Heirath". S. 82. „In the name of Bartlemew and his fair (Messe)" = „Im Namen des heiligen Bartholomäus und seiner Schönen". S. 152. „You may draw your Fox (Schwert) and make a Beargarden Flourish somewhere else" = „Sie mögen ihren Wolf herausziehen und ihren Hetzgarten irgend anderswo blühen lassen".

Sehr gut hat der Übersetzer sich mit dem epigrammatischen und pointierten Stil Congreves abgefunden. Zwar mußte in der Übersetzung viel Witziges wegfallen oder geschwächt werden, jedoch wurde auch in dieser Beziehung vieles trefflich übersetzt. S. 104 wird das Sprichwort „Spare to speak and spare to speed" durch „Rede mit Bedacht und eile mit Weile" wiedergegeben. Die so häufig in Congreves Stil vorkommenden Antithesen waren sehr schwer wiederzugeben, wie auch ihre Ubersetzung meistens sehr unglücklich ausgefallen ist; aber gelegentlich hat es der Übersetzer ganz gut getroffen, wie S. 13. „I had rather be his relation than acquaintance" = „Seine Verwandtschaft wäre mir angenehmer wie seine Bekanntschaft". Die Wortspiele gingen alle verloren. S. 132. „A Bridewell Bride" = „eine Zuchthausbraut". S. 129. „Arrant knight or arrant knave" = „wahrhafter Ritter oder wahrhafter Gaudieb". Einmal (S. 151) hat er den Versuch gemacht, ein Wortspiel wiederzugeben; dem Fremd-

wort „Punktation“ mußte er eine neue Bedeutung beilegen. „Therefore withdraw your Instrument (= Aktenstück) or I shall draw mine (= Schwert) = „Ziehen Sie also ab mit Ihrer Punktation oder ich werde die Meinige herausziehen“. Die Bilder und Vergleiche werden ohne Veränderung wiedergegeben. Wo es notwendig war, wurden englische Redensarten genau übersetzt, aber wo möglich wurden passende deutsche in deren Stelle gesetzt. S. 9. „bid Waitwell shake his ears“ = „saget Crispin, daß er sein Korn hurtig drösche“. S. 64. „But I gave him his own“ = „Ich habe ihm seinen rechten Text gegeben“. S. 80. „I know my Cue“ = „Ich verstehe mein Handwerk“. S. 128. „I thought something was contriving“ = „Ich dachte es wohl, daß so etwas in der Schmiede wäre“. S. 131. „Now you have feathered your Nest“ = „Nun hast du deinen Beutel gespicket“. Selbst die lateinischen und französischen Phrasen des Originals wurden meistens ins Deutsche übersetzt. S. 109. „imprimis“ = „fürnemlich“. S. 144. „non compos“ = „seines Verstandes nicht mächtig“. S. 28. „tête à tête“ = „ins Geheim“. S. 16. „le drôle!“ = „der Spaßvogel!“. S. 71. „Why this wench is a Passe-partout“ = „wahrlich dieses Mensch ist ein Diederich“[1]. Nicht nur beim letzten angeführten Beispiel, sondern auch an verschiedenen anderen Stellen hat der Übersetzer es verstanden, trefflich zu übertragen; wie S. 41: „Truth and you are inconsistent“ = „Die Wahrheit und Sie können nicht zusammenstehen“. S. 122. „I am tantalized“ = „Ich werde gleich dem Tantalus gepeinigt“. Zuweilen sind ihm gewisse Anglizismen infolge allzutreuer Übersetzung untergelaufen. S. 123. „inch by inch“ = „Zoll bey Zoll“. S. 64. „And all upon your Ladyship's account“ = „alles auf Ihrer Gnaden Rechnung“. S. 78. „I'll have a song to keep up my spirits“ = „um meine Geister aufrecht zu halten“. In derselben Weise hat er einige Neubildungen gemacht, wie S. 92: „to be outwitted, to be outjilted, — out-matrimonied“ = „überwitziget zu seyn! überlistet zu sein! — überheirathet zu seyn!“ S. 86. „Becravated and beperiwiged“ = „behalskrauset und beparüket“. S. 66. „superannuated Frippery! I'll frippery the villain“ = „veraltete Trödelbude! ich will den schandbaren trödelbuden“. S. 132. „I'll Duke's Place you!“ = „Ich will dich Herzogs platzen!“

---

[1] D.W.B. 2. 1145. Dieterich = Diebesschlüssel, Nachschlüssel.

III. Beziehung dieser Übersetzungen zur damaligen deutschen Literatur.

Diese Übersetzungen, die die Vorläufer der häufig in den nächsten Jahrzehnten übersetzten und bearbeiteten englischen Dramen waren, erschienen in Deutschland um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, als die englische Literatur einen Einfluß auf die deutsche auszuüben anfing. Der Beginn dieses englischen Einflusses war ein wichtiger Umstand in dem Kampf gegen den französischen Geschmack und dessen Vertreter Gottsched. Es ist allgemein bekannt, daß dieser Kampf mit Hilfe der englischen Literatur zu Ende geführt wurde. Also bringt uns eine Betrachtung der Beziehung dieser Übersetzungen zu der deutschen Literatur jener Zeit in erster Linie dazu festzustellen, in welcher Beziehung sie zu Gottsched standen.

Obgleich die englische Literatur und das englische Drama die Waffen der Opposition im Kampfe gegen Gottsched waren, so würde man zu viel behaupten, wenn man sagte, daß die Opposition allein diese Übersetzungen hervorrief; denn dem Übersetzen dieser Stücke waren Übersetzungen aus dem Gebiete des französischen Dramas vorausgegangen. Gottsched war der erste, der auf dramatische Übersetzungen großes Gewicht legte. Proelß[1] hat völlig Recht, wenn er behauptet, daß Gottsched selbst dazu beitrug, daß englische Dramen übersetzt wurden. Es war natürlich, daß man nicht nur beim Übersetzen französischer Dramen, die Gottsched empfahl, stehen blieb besonders da die Kenntnis der englischen immer mehr zunahm. Denn obgleich Gottsched das englische Drama als ein Gebiet, woraus man übersetzen könnte, durchaus verworfen hatte, besonders nach dem Jahre 1748,

---

[1] „Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Deutschland.“ Leipzig 1883. Bd. I, S. 369.

als er auf das Erscheinen der ersten Übersetzungen aufmerksam gemacht wurde, so war er nichtsdestoweniger der erste, der sich im Jahre 1730, wo er seinen „Sterbenden Cato" für die deutsche Bühne zurichtete, dem englischen Drama zuwandte. Wenn er auch dieses Stück als Original bezeichnete, so gab er doch in sorgfältiger Weise seine Quellen an; deshalb nimmt man das Stück jetzt für eine bloße Bearbeitung der Werke von Addison und Deschamps.[1] Gottscheds Frau übersetzte dasselbe Stück später, wenn sie auch, wie es scheint, die französische Bearbeitung von Deschamps nicht benutzte.[2] Als Gottsched gegen die Unmasse der Übersetzungen auf dem Gebiete des Dramas loszog, gab er mit gewissem Stolze zu, daß das Übersetzen des „Cato" den Anlaß zu dem Übersetzen englischer Tragödien und Komödien gegeben hätte;[3] dadurch gestand er, daß er, obwohl er es nicht gewollt habe, einer der Urheber des von ihm gehaßten Übersetzens aus dem Englischen war. Er hatte auch mit geholfen, die englische Literatur in Deutscbland bekannt zu machen; denn er lobte und billigte die Werke von Steele und Addison,[4] und ließ sehr früh den „Spectator" und den „Guardian" dieser Autoren ins Deutsche übersetzen. Dadurch hat er zu der großen Popularität dieser Wochenschriften in Deutschland viel beigetragen.

Seine Haltung diesen Übersetzungen gegenüber war, wie seine Äußerungen zeigen, vom Anfang bis zum Ende unbedingt feindlich. Warum er in die Schaubühne keine Übersetzungen aus dem Englischen aufnahm, besonders aus der englischen Komödie, können wir leicht verstehen, wenn wir im achten Bande der „Critischen Beyträgen"[5] seine Äußerungen über die englische Komödie lesen: „Denn zu geschweigen, daß sich das Theater alle Augenblicke bald in ein ander Zimmer bald in eine

---

[1] Vgl. Waniek a. a. O. S. 187. — J. Crüger, Deutsche Nationallitteratur Bd. 42, S. 36—38.

[2] Kato-Trauerspiel aus dem Englischen des Herrn Addison. Leipzig 1735. 2. Auflage 1753.

[3] „Die schöne Uebersetzung des englischen Cato aber, der unter allen Trauerspielen der Engländer, noch das ordentlichste Stück ist, hat viele auf die Gedanken gebracht, noch mehr englische Lust- und Trauerspiele zu verdeutschen." Neuestes 1752, S. 221.

[4] Vgl. Neuestes 1752, S. 685; 1760, S. 847.

[5] Bd. VIII, Stück 29, 1742, S. 168.

andere Strasse und Abtheilung der Stadt, bald gar in eine andere Stadt verwandelt, so kommen und gehen auch die Personen ohne alle Ursache her und fort, keine geht die andere etwas an: und da zuweilen zwo bis drey Fabeln in einem Lustspiel sind; so kommt es auch oft, daß auf dem Theater zu einer Zeit, vier bis sechs Personen von zwo oder drey ganz unterschiedenen Sachen reden, die gar keinen Zusammenhang haben.“ Er konnte um so besser solche Angriffe machen, da er den „Rehearsal“ des Herzogs von Buckingham kannte — ein satirisches Lustspiel, worin die Unregelmäßigkeiten der englischen Schaubühne verspottet werden. Er erwähnte dieses Lustspiel in dem oben angeführten Artikel zusammen mit einer Liste von Namen solcher Dichter, deren Komödien zu den unregelmäßigsten zählten. Unter anderen standen da Wicherley, Cibber und Etheridge.

Die beiden Übersetzungen der Leipziger Gruppe (1748) hat Gottsched in einer Liste, die er im Februar 1749 in dem „Büchersaal“[1] drucken ließ, unter dem Titel „Zusätze zu den Theatralischen Neuigkeiten“ angeführt. Er kannte sie aber schon im September 1748, denn tief beunruhigt durch ihr Erscheinen und mit der Absicht, alle Versuche, mit solchen Übersetzungen das Komödienrepertoir auszufüllen, zu verhindern, ließ er in diesem Monate eine Rezension einer französischen Übersetzung von Colliers feindlichem Angriff[2] auf die englische Komödie in dem „Büchersaal“[3] drucken. Welche Gründe ihn zur Abfassung dieser Rezension bewogen hatten, legte er in folgendem dar: „Es darf niemand Wunder nehmen, daß wir hier von einem Werke Nachricht geben, welches eben unter die neuen nicht mehr gehöret. Denn, zu geschweigen, daß wir uns nie die Hände so sehr gebunden, allen Auszügen von dergleichen Werken zu entsagen, wenn wir sonst etwas nützliches für unsere Leser darinnen finden; so haben wir auch noch einen andern Grund,

---

[1] Bd. VII, S. 191.

[2] „La Critique du Théatre Anglois, comparé au Théatre d'Athènes de Rome et de France: l'Opinion des Autheurs tant profanes que sacrez touchant les Spectacles. De l'Anglois de Mr. Collier, à Paris 1715. — Jeremy Collier, A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage, together with the Sense of Antiquity upon this Argument. London 1698.

[3] Bd. VII, S. 209.

der uns diesmal besonders auf dieses Werk geführet hat. Deutschland hat seit zehn Jahren eine große Menge von Schauspielen in seiner Sprache erblicket. Die Uebersetzungen machen die Hälfte, wo nicht mehr dieser Anzahl aus: und unter denselben ist man, wer weis, ob aus Mangel anderer Schauspiele, oder aus bloßer Liebe zur Neuigkeit, oder aus andern noch viel dringenderen Ursachen, auch auf verschiedenen Engländische Lustspiele verfallen. . . . . Da aber ein Uebersetzer in der Wahl engländischer Schauspiele gewiss einer grösseren Behutsamkeit und Urteilskraft nöthig hat, als bey den Spielen aller andern Völker; so halten wir es für unsere Pflicht unsern Landsleuten zu zeigen, was selbst ein Engländer, von der Verderbniss seiner engländischen Bühne denkt.“ Am Ende dieser Rezension machte er die Bemerkung, daß eine Übersetzung von Colliers Schrift ins Deutsche nützlich sein würde, „zumal wenn die Mode engländische Lustspiele zu übersetzen weiter gehen sollte; damit man, da man freylich niemanden wehren kann, zu übersetzen was er will, doch wenigstens gewissen Scribenten zeigen könnte; wie schlecht sie, selbst nach dem Urtheile eines Engländers gewählt hätten“.

„Die Mode, engländische Lustspiele zu übersetzen“, ging aber doch weiter, und nach dem Erscheinen der beiden Dresdener Übersetzungen mußte Gottsched noch einmal zu der englischen Literatur des vorhergehenden Jahrhunderts seine Zuflucht nehmen, um zu zeigen, warum das Übersetzen englischer Lustspiele ein Ende nehmen sollte. Obgleich diese zwei Übersetzungen im Jahre 1751 bezw. 1752 im Drucke erschienen sind, rezensierte er sie erst im April 1753. Inzwischen aber könnten diese Lustspiele, sowie die beiden Leipziger Übersetzungen, Gottsched zu folgender Äußerung bewogen haben in seiner Rezension[1] der anonymen „Lettre sur le Théatre Anglois“,[2] welche Laplaces „Théatre Anglois“ (1746—1749) kritisierte und die englische Komödie sehr stark tadelte. Nachdem er die wichtigsten Stellen der Schrift, in denen der Tadel vorkommt, übersetzt hatte, fügte er hinzu: „So nachdrücklich redet unser Schriftsteller von der englischen Bühne: und das aller-

[1] Neuestes, Februar 1753, S. 124.

[2] „Lettre sur le Théatre Anglois avec une Traduction de l'Avare, Comédie de Mr. Shadwell, et de la Femme de Campagne, Comédie de Mr. Wicherley.“ T. I, II 1752.

schlimmste dabey ist, daß er nur gar zu sehr recht hat. Wer englische Stücke gelesen, oder gesehen hat, wird keinen Augenblick daran zweifeln: und wir haben leider! auch im Deutschen schon solche Übersetzungen im Drucke liegen, die es zur Genüge bestätigen können. Es ist eine Sucht in unsre Leute gefahren, nicht nur Englisch zu lernen: sondern auch das erste das beste zu übersetzen; ohne zu bedenken ob sie Deutschland nützen oder schaden werden.“

Bald nachher (April 1753) gibt Gottsched die Rezension der zwei Dresdener Übersetzungen in dem „Neuesten“. Er tadelte die „Weiblichen Liebhaber“ durchaus, wie wir früher angeführt haben.[1] In seinen Bemerkungen über „Die sich mit einander verstehende Liebhaber“ gibt er zu, daß „hier die Verderbnisse der engländischen Lebensart lange nicht so gross vorgestellet wird, als sie wohl in andern engl. Lustspielen erscheint“. Er fügte aber hinzu: „Hergegen was die übrige Regellosigkeit der dramatischen Stücke in England wider die Gesetze der Dichter, die auch Dryden für gegründet erkannt, anbetrifft: so ist Herr Steele ebenso wenig fehlerfrey als seine übrigen Mitbrüder. Indessen kann dieses Stück dazu dienen, daß man sich eben diese Ungebundenheit brittischer Dichter, als in einem noch erträglichen Beyspiel desto lebhafter vorstelle.“

Diese vier — die beiden Leipziger und die beiden Dresdener Übersetzungen — waren die einzigen, welchen er die Ehre einer Erwähnung in seinen Journalen gab. Die anderen ignorierte er ganz und gar in den Journalen; sie wurden aber alle in dem „Nöthigen Vorrath“ aufgenommen. Fünf von den neun befanden sich in seiner Privatbibliothek und sie sind jetzt in der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar.[2] Merkwürdig ist es, daß er die Spilckersche Bearbeitung von Congreves „Love for Love“ nicht rezensierte, denn diese ist die einzige von allen, die er hätte loben können. Die anderen acht muß man als anti-gottschedisch bezeichnen. Dieses läßt sich behaupten nicht nur wegen der Wahl des Stoffes aus den unregelmäßigen englischen Komödien, sondern auch wegen der Art der Übertragung;

---

[1] Siehe S. 8 und 44.

[2] „Der Anatomist“, „Der aufgebrachte Ehemann“, „Der Sorglose Ehemann“, „Die weiblichen Liebhaber“, „Die sich mit einander verstehende Liebhaber“.

denn diese acht waren keine Bearbeitungen, wie Gottsched sie auf dem Gebiete der Komödie verlangte;[1] seine feindlichen Äußerungen gegen die einen und sein bedeutsames Schweigen gegen die anderen sind auch Beweise für diese Annahme; ferner kann man die Tatsache als bedeutungsvoll ansehen, daß sie in jenen Orten in Deutschland erschienen sind, die die Mittelpunkte der Opposition gegen den Leipziger Diktator bildeten.[2] Hamburg, die Hauptstätte der Opern in Deutschland, die Vaterstadt von Hagedorn und Liscow, und Göttingen, einer der frühesten und stärksten Mittelpunkte des englischen Einflusses, hatten nie die Autorität des Leipziger Meisters anerkannt, und diese Autoren lehnten mit vieler scheinbaren Selbstunterschätzung alle Bestrebungen Gottscheds, sie auf seine Seite zu bringen, ab. In Leipzig war schon im Jahre 1738 die Opposition gegen Gottsched so stark geworden, daß er seine Stellung als Senior der „deutschen Gesellschaft“ aufgab. Dann folgte der Streit zwischen ihm und den Mitgliedern der Gesellschaft über die Leitung der „Critischen Beyträge“, welche früher das Gemeingut der Gesellschaft war; das Eingehen der „Belustigungen“ im Jahre 1744, die Begründung der „Bremer Beiträge“, deren Neutralität in dem Mittelpunkte von Gottscheds früherem Einfluß und deren Vorliebe für die englische Literatur ihm ein wahrer Verdruß war. Zu diesem allen kam der veränderte Ton der „Leipziger Gelehrten Zeitung“, die früher eins der Journale gewesen war, die seine Autorität anerkannten und seinen Ruhm ausbreiteten. In Dresden war Johann Ulrich König einer der Leiter der Opposition, der von Anfang an sich frei von der Leipziger Bewegung hielt; zwischen ihm und Gottsched fing schon im Jahre 1729 offener Streit an. König begann im Jahre 1743 die Herausgabe der „Dresdenischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen“, welche als Kampfjournal in diesem Streite dienen sollten, und er fing darin an, den Leipziger Professor zu verspotten und die Werke seiner Gegner in Zürich zu loben. Nach Königs Tode 1743 wurde die Opposition gegen

[1] Danzel meint in seinem Buche „Lessings Leben“ Bd. I, S. 160, daß man diese Werke eher Bearbeitungen als Übersetzungen nennen muß. Mit dieser Ansicht kann ich nicht übereinstimmen, die Spilckersche Bearbeitung ausgenommen.

[2] Ich verweise für folgendes auf Waniek a. a. O., S. 432—480.

Gottsched von anderen in Dresden fortgesetzt, wo sein Ansehen nachher nie wieder groß gewesen ist. Um den Beginn der fünfziger Jahre wurde die „Göttingsche Gelehrte Zeitung“ immer mehr von Haller beeinflußt, der gewissermaßen gegen seinen eigenen Willen genötigt worden war, für seine Landsleute gegen Gottsched einzutreten. Einen ausgesprochenen Ton der Opposition erhielt dieses Journal durch Steinwehr, der von Leipzig dahin gekommen war; die Zeitung fing an, in enge Beziehung mit den Hamburgern zu treten und die Leipziger zu verspotten. Außerdem war Göttingen durch seine Universität und seine Königsfamilie jetzt, wie Hamburg, eine der Städte in Deutschland, wo englischer Einfluß sich geltend machte, und wo die neuen englischen Erscheinungen einen Leserkreis fanden.

Als im Jahre 1748 die ersten von diesen Werken in Leipzig erschienen waren, hatte Lessing soeben seine literarische Tätigkeit begonnen, und bald nachher trat er in Opposition gegen Gottsched. Von ihm sollten wir deshalb irgend eine Beziehung zu denselben oder Äußerungen über sie erwarten. Sie wurden aber nie von ihm in seinen Schriften erwähnt. Wir müssen uns also mit einer Feststellung seiner Beziehung zu der Bewegung, die sie hervorrief, begnügen.

Er beschäftigte sich mit Wicherley und Congreve, studierte ihre Komödien, entwarf einige mit Motiven, welche diesen Dichtern entlehnt waren, und kündigte in der Vorrede zu den „Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters“ (1749) seine Absicht an, die dramatischen Werke von Shakespeare, Dryden, Wicherley, Vanbrugh, Cibber und Congreve zu übersetzen. In demselben Bande der „Beiträge“ (Bd. I) ließ er eine Übersetzung von Voltaires „Lettres Philosophiques“ drucken,[1] worin Voltaire zuerst über die Tragödie, indem er die Werke von Shakespeare, Addison und Dryden anführte, dann über die Komödie handelte, wobei er Wicherley, Congreve, Vanbrugh, Steele und Cibber die besten der englischen Komödiendichter nannte. Lessing lernte also durch Voltaire die englischen Komödiendichter kennen, und zwar nicht die Komödiendichter aus

[1] Beiträge Bd. I, S. 96. „Des Herrn von Voltaire Gedanken über die Trauer- und Lustspiele der Engländer, aus seinen Briefen über die Engländer übersetzt.“

Shakespeares Zeit — Ben Jonson. Beaumont, Fletcher und ihre Zeitgenossen —, sondern diejenigen der Restaurationszeit, die Voltaire genauer kannte, weil sie, wie der Verfasser des „Cato“, den er die einzige regelmäßige und vernünftige Tragödie im Englischen nannte,[1] unter dem starken Einfluß der Franzosen schrieben, welche sie nachahmten.

Danzel bemerkte,[2] daß Lessing zuerst „nichts besseres zu thun wusste, als den englischen Stoff in französischer Form zu fassen“, und daß dieses Verfahren den Standpunkt zeigte, welchen Lessing in seiner ganzen literarischen Laufbahn in bezug auf die englische Komödie und deren Bearbeitung für die deutsche Bühne einnahm. Er würdigte den „Humour“[3] dieser Komödie, und wir können leicht begreifen, warum der Stil Congreves, des epigrammatischsten der englischen Dichter, denjenigen interessierte, der auf Logaus Sinngedichte wieder die Aufmerksamkeit hinlenkte. Die Unsittlichkeit dieser englischen Komödien erregte bei ihm kein ernstes Bedenken, denn er sah, daß man die Anstoß erregenden Teile weglassen könnte, ohne ihnen zu schaden;[4] aber seinem früheren Verfahren gemäß erhob er, als er den Versuch machte, Congreve und Wicherley auszubeuten, ebenso heftige Einwendungen wie Gottsched gegen die Regellosigkeit der englischen Komödien, und diese Meinung kommt in seinen Schriften mehrfach zum Ausdruck.[5] Mit nicht weniger Klarheit und Nachdruck wie Gottsched bestand er darauf, daß für die deutsche Bühne die Einfachheit der französischen Komödien der Überfülle von Episoden[6] der englischen vorzuziehen sei.

In Hinsicht auf Übersetzungen aber und auf deren Gebrauch hat er später seine Meinung geändert. Der Kritiker, der im Jahre 1749 das Übersetzen empfohlen und selbst die Absicht hatte, solche aus dem Englischen anzufertigen, war derselbe, der

---

[1] Lettres Philosophiques.

[2] „G. E. Lessing, Sein Leben und seine Werke.“ (Ed. von Guhrauer, Berlin 1880.) Bd. I, S. 160.

[3] „Critische Nachrichten“, 15. Oktober 1751. Lachmann-Muncker Bd. 4, S. 261.

[4] Berlin. priv. Ztg., 21. Juli 1753. Lachmann-Muncker Bd. 5, S. 184.

[5] Ibid. und Hamburgische Dramaturgie St. 17.

[6] Hamburgische Dramaturgie St. 12.

im Jahre 1755 ausrief:[1] „Man hat es schon längst gewußt, dass es eine schlechte Genever Uhr seyn kann, obgleich London by etc. drauf gestochen ist. Aber das scheint man nicht wissen zu wollen, daß die Worte: Aus dem Englischen übersetzt, wenn sie auch keine Unwahrheit enthalten, in Ansehung de Güte des Werkes, noch eine weit geringere Gewährleistung sind. Wir sind die gutherzigen Deutschen: das ist ganz gewiß. Das Gute der Ausländer gefällt uns: und zur Dankbarkeit lassen wir uns auch das elendste, was sie haben, gefallen;“ und es war derselbe, der in den Literaturbriefen Gericht hielt und das Urteil über die Gewohnheit zu übersetzen aussprach. Denselben beißenden Ton zeigen seine Worte über die Nützlichkeit von Übersetzungen auf dem dramatischen Gebiete.[2] „Die Übersetzungen fremder dramatischen Stücke, sollten wenigstens den Nutzen haben, eine gewisse Gattung von Originalstücken von unserer Bühne zu vertreiben, in welchen man nach den Regeln jähnen muss, und die wohl noch dazu ihre erträgliche Stellen eben den Ausländern zu danken haben, denen sich ihre unwissende Verfasser gern gleich setzen möchten.“

Es war kein bloßer Zufall, daß die ersten Versuche, englische Komödien in Deutschland einzuführen, Übersetzungen von den Werken derjenigen Dichter waren, die in jener Periode schrieben, als französischer Einfluß, französische Kunstregeln und französischer Pseudoklassizismus am Hofe derjenigen Könige bevorzugt waren, die die Jahre des Exils in Paris und Frankreich zugebracht hatten, zu der Zeit, als die überwiegende politische Macht des großen Ludwig der Welt die französische Sprache als die Sprache der Eleganz, die französische Literatur als die Literatur der Korrektheit empfohlen hatte. Historiker sehen das Jahr 1660 und die Rückkehr des englischen Hofes nach London als den Anfang dieses Einflusses an.[3] Dryden schrieb einige Dramen, deren Intriguen von Molière entlehnt sind. Pope stellte die Lehre Boileau's den Engländern dar. Addison schrieb

---

[1] Berlin. priv. Ztg., 9. Aug. Lachmann-Muncker Bd. 7, S. 43.

[2] Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste Bd. I, St. 2, 1757, S. 403.

[3] Vgl. Voltaire, Lettres Philosophiques XVIII: „La coutume d'introduire de l'Amour à tort et à travers dans les ouvrages dramatiques passa de Paris à Londres vers l'an 1660.“

Dramen, um die klassischen Regeln der Franzosen zu illustrieren und Otway, Vanbrugh und andere übersetzten die Lustspiele Molières für die englische Bühne. Diese Dichter mit ihren Zeitgenossen Steele, Young und Thomson, die alle unter französischem Einfluß standen und nach französischen Regeln schrieben, waren die ersten englischen Dichter, die in Deutschland bekannt wurden. Als Lessing in dem siebzehnten Literaturbriefe Gottsched den Vorwurf machte, daß er die englische Literatur mit den Augen eines Franzosen gesehen hätte, charakterisierte er viel genauer, als er meinte, das erste Bekanntwerden mit der englischen Literatur unter den Deutschen in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Denn Voltaire, der Addisons „Cato“ lobte, war derjenige, der zuerst Lessings Aufmerksamkeit auf die englische Literatur — Shakespeare und die Komödianten der Restaurationszeit — lenkte. Selbst Bodmer und Breitinger kannten nur den Teil der englischen Literatur, der unter französischem Einfluß stand.[1] Sie kannten Shakespeare nicht, sondern hielten fest an Milton, Dryden, Steele, Pope, Young und Thomson.

Voltaires „Englische Briefe“ erschienen nach denjenigen von Baron de Müralt[2] und vor denjenigen von L'Abbé le Blanc.[3] Diese beiden schrieben über die englische Bühne, beide verdammten Shakespeare und schenkten ihre Aufmerksamkeit der Komödienbühne der Restaurationszeit. Müralt machte einige treffende Bemerkungen über den Unterschied zwischen der englischen und französischen Komödie und die Fülle von Handlung und Gedanken in der ersteren im Vergleich zu dem Mangel derselben in den letzteren.[4] Er lenkte die Aufmerksamkeit auf die Vortrefflichkeit der langen Zwiegespräche und auf den erhabenen und kräftigen Gedanken als unzweifelhafte Vorteile der englischen Komödie; aber er mißbilligte die übertriebene Einbildungskraft, die er dort fand, und die Neigung, die Komödie mit kleinen Nebenumständen und Nebenhandlungen zu überladen. Als ein

---

[1] Vgl. Proelss a. a. O. Bd. 3, I, S. 360.

[2] „Lettres sur les Anglois et les François et sur les voyages.“ Seconde édition. Cologne 1727.

[3] Siehe oben S. 25 (Anmerkung).

[4] A. a. O. S. 26. Vgl. was Lessing später in demselben Sinne gesagt hat Hamb. Dram. St. 12.

Beispiel führte er den „Miser“ von Shadwell an, der eine Bearbeitung des „l'Avare“ war. In seiner Vorrede behauptete Shadwell, daß Molières Stück zu wenig Personen und nicht genug Handlung für die englische Bühne hätte. Er fügte deshalb noch acht Personen hinzu und verwendete sie in einer Posse, die als Nebenhandlung diente. Müralt erkannte Ben Jonson als einen großen Komödiendichter an, aber diese Erwähnung von Shadwell ist die einzige, die er von allen den englischen Komödienschreibern machte, und das geschah ohne Zweifel wegen dessen Beziehung zu Molière. Er übersetzte Teile von Shadwells Zusätzen. Voltaire machte in seinen „Englischen Briefen“ Müralt Vorwürfe, weil er ein so schlechtes Beispiel englischer Komödien auswählte, und er setzte obenan auf seine Liste Wicherley, der auch Molière nachgeahmt hatte und mit viel mehr Erfolg in seinem „Plain Dealer“, der an Molières „Misanthrope“ erinnert, und in seinem „Country Wife“, der nach der „École des Femmes“ geschrieben wurde. Voltaire machte die Bemerkung, daß unter den besseren englischen Komödiendichtern keine wären, die von Molière übel redeten. L'Abbé le Blanc fand an der englischen Komödie sehr wenig zu loben. Die Stücke könnten den Engländern gefallen, aber nicht den Franzosen. Selbst Shakespeare, wenn man ihn ins Französische übersetzte, würde so viel Unehre unter den Franzosen ernten, als er Ehre unter den Engländern gehabt hätte.[1] In seinem 44. Briefe, an Nivelle de la Chaussée geschrieben, lobte er Steeles „Conscious Lovers“, weil das Stück ihn an Chaussées „École des Amis“ erinnerte. Er gab in diesem Briefe eine Übersetzung von einigen Szenen aus dem vierten Akte dieses Schauspiels. Diese Übersetzung kann wohl die Quelle von Müldeners Bekanntschaft mit dem Stücke sein.[2] Die „Lettre sur le Théatre Anglois“[3] lobte La Place, weil er die Stücke von Shakespeare, Jonson und anderen, dem französischen Geschmacke zu gefallen, geändert hätte. Aber nichtsdestoweniger warnte er seine Leser nicht zu glauben, daß diese veränderten Stücke ein gutes Bild von der englischen Bühne gäben; er fügte zu seinen Bemerkungen, wahr-

---

[1] A. a. O. Brief Nr. 39.

[2] Siehe oben S. 45 Anmerkung.

[3] Siehe oben S. 77 Anmerkung.

scheinlich als bessere Beispiele der vernünftigeren englischen Bühne, eine Übersetzung von Shadwells „Miser“ (dasselbe Stück, das Müralt erwähnt hatte) und eine von Wicherleys „Country Wife“ (von Voltaire in seinen Briefen gelobt) hinzu.

Aus dem oben Gesagten können wir uns eine Vorstellung bilden, wie die französischen Kritiker die englische Komödie beurteilten. Wir müssen hinzufügen, daß diese Kritiker in Deutschland bekannt und gelesen waren. Gottsched kannte alle drei, denn er erwähnte sie zusammen.[1] Lessing stellte die Gedanken (Lettres) von Voltaire „den seichten und ungegründeten Spöttereyen des Abbé le Blanc“ gegenüber.[2]

Auf der einen Seite also sehen wir, daß die Franzosen ihren Landsleuten und dem ganzen Europa diejenige englische Literatur, die dem Geschmack der Franzosen entsprach, empfahlen. Auf der anderen Seite waren die Deutschen nicht abgeneigt, die englische Literatur mit den Augen der Franzosen zu betrachten. Gottsched kannte die englische Literatur fast ausschließlich durch das Medium des Französischen. Er ließ Colliers „Short View“ und Drydens „Essay of Dramatic Poetry“[3] aus den französischen Übersetzungen ins Deutsche übersetzen; und obgleich er sagte, daß er Addisons „Cato“ vor demjenigen von Deschamps kannte, so ist es doch wahrscheinlich, daß er ihn in einer französischen Übersetzung kennen lernte, denn in der Vorrede zu seinem „Sterbenden Cato“ erwähnte er „eine ungebundene französische Uebersetzung [die] schon diesseits des Meeres überall Beyfall gefunden hat“. Als Frau Gottsched Popes „Rape of the Lock“ zu übersetzen anfing, legte sie demselben eine französische Bearbeitung zu Grunde.[4] Als Wieland seine Shakespeare-Übersetzung anfing, waren selbst für ihn noch die Versuche von La Place, die zwei Jahrzehnte vorherlagen, vorbildlich.

Das ganze Verfahren kann man an einigen Beispielen zeigen. Nehmen wir zu diesem Zwecke Addisons „Drummer“ und Steeles „Conscious Lovers“. Addison schrieb sein Stück, um den Engländern die Schönheiten und Vorteile der Einfachheit, Klarheit und Anständigkeit der französischen Komödie zu zeigen.

[1] Büchersaal VII, S. 412.

[2] Beiträge zur Historie u. s. w. Bd. I, S. 96 Anmerkung.

[3] Neuestes 1753, S. 212.

[4] Waniek a. a. O. S. 429.

Destouches übersetzte diese Komödie ins Französische, erklärte in seiner Vorrede, was Addison in diesem Stücke vorhätte, jedoch hielt er es für angebracht, einige Veränderungen zu machen. In der französischen Form kam das Stück zu Frau Gottsched, die es für die Schaubühne würdig hielt. Steeles „Conscious Lovers", ein moralisierendes Drama, wurde von Le Blanc als eins der besten englischen Dramen anerkannt und als ein gutes Beispiel dessen, was de la Chaussée der französischen Literatur gab. Le Blanc empfahl das Stück seinen Landsleuten, und vielleicht dadurch dem deutschen Übersetzer.[1]

In diesen Übersetzungen nahm man Rücksicht auf die vorhandenen Verhältnisse der deutschen dramatischen Literatur, denn man wählte solche Stücke, die dem deutschen Publikum schon bekannte Stoffe vorführten. Die ersten Stücke von Molière, welche man im vorhergehenden Jahrhundert für die deutsche Bühne bearbeitete, waren Farcen.[2] Obenan auf unserer Liste steht eine Farce vom reinsten Typus — „The Anatomist" — in welcher die ganze Intrigue in den Händen eines klugen Bedientenpaares liegt; eine Farce, die eigentlich eine Bearbeitung einer französischen Farce ist, wie wir oben gesehen haben. „The She Gallants" gleichen in Inhalt und Form dem französischen Typus der Farce. Das Stück wurde in Frankreich geschrieben, hat französische Namen für die Hauptpersonen, und das Niedrigkomische stellt ein kluges Kammermädchen dar. Auch „The Relapse" von Vanbrugh darf man, wie wir schon gezeigt haben,[3] als Farce betrachten.

Der Charakter des Spielers und Betrügers, dem ein französischer Name, Count Basset, in dem „Provoked Husband" gegeben wird, war in Deutschland wohl bekannt; auch der des Stutzers Lord Foppington im „Careless Husband" und im „Relapse", der auf seiner Rückkehr von Paris seine Muttersprache teilweise vergessen hat, seine Konversation mit französischen Brocken untermischt, französische Flüche gebraucht, einen französischen Diener hat und französische Sitten und Gewohnheiten nachahmt. Wir brauchen nur die beiden „Spieler" von

---

[1] Siehe oben S. 45 Anmerkung.

[2] Vgl. Eloesser, „Die älteste deutsche Uebersetzung Molierscher Lustspiele" (Berlin 1893) S. 13.

[3] Siehe oben S. 26.

Regnard und Dufresney zu erwähnen, welche beide auf der deutschen Bühne als die Vorgänger von Count Basset bekannt geworden waren, und Holbergs „Jean de France“ (der „Deutschfranzos“ der Schaubühne) den Vorgänger von Lord Foppington.

Beispiele der moralisierenden Komödie, der englischen Anfänge der Gattung, die später als bürgerliche Tragödie und „comédie larmoyante“ auftaucht, fehlen nicht unter diesen Übersetzungen. Cibbers „Provoked Husband“ und „Careless Husband“ mit ihren ähnlichen sentimentalen Schlüssen, Steeles „Conscious Lovers“ und Hoadleys „Suspicious Husband“ — vier Lustspiele, die nicht Farcen und nicht unter französischem Einfluß geschrieben sind, sondern einen moralisierenden Zweck haben — konnten einem Publikum nicht fremd vorkommen, das Gellerts „Zärtliche Schwestern“ kannte.

Auch in der äußeren Form versuchte man diese Lustspiele den Forderungen und Verhältnissen der deutschen dramatischen Literatur entsprechend umzuformen. Alle neun Übersetzungen waren in den Originalen Prosakomödien und als solche sind sie auch verdeutscht. Es scheint, als ob die Diskussion in dem Gottschedschen Kreise in Leipzig über die Vorteile der prosaischen oder gereimten Komödie und die Aufsätze darüber in den „Critischen Beyträgen“[1] hier ihre Früchte trügen. Denn daß man Prosa mit Willen wählte, ergibt sich aus der Tatsache, daß drei von den Originalen[2] je eine Szene in reimlosen Versen haben, die aber im Deutschen zu Prosa geworden sind, wogegen die Lieder in poetischen Formen wiedergegeben werden; hieraus können wir sehen, daß es nicht an der Fähigkeit fehlte, sondern an dem Willen, metrisch zu übersetzen. Alle Prologe und Epiloge, die in dem englischen Drama den Stücken oft eine Erklärung beilegen, wurden in diesen Übersetzungen weggelassen, weil es in Deutschland nicht üblich war. Die Reimpaare, die alle Akte und oft die Szenen in der englischen Prosakomödie schlossen, sind in den meisten unserer Stücke nicht wiedergegeben. Ausnahmen bilden die beiden Dresdener, die Hamburger und die von Michaelis (Der sorglose Ehemann). Die Ein-

---

[1] III, S. 292; VI, S. 466; VI, 624; VII, S. 287; Schaubühne Bd. VI, Vorrede.

[2] The Anatomist, The Careless Husband, The Relapse.

teilung der Akte in Auftritte wird fast immer nach der französischen Art, die auch die deutsche war (Ausnahmen: Der sorglose Ehemann und Der argwöhnische Ehemann), eingeführt. Aber weiter ging die Veränderung in der Form nicht. Die Einheiten des Ortes und der Zeit sind in keinem der englischen Originale berücksichtigt, und die Übersetzungen, ausgenommen diejenige von Spilcker, blieben in dieser Beziehung unverändert. Die Monologe und das Beiseitesprechen wurden meistens nicht beseitigt. Mit Ausnahme der Göttinger Übersetzungen wurden die Lustspiele in moralischer Beziehung sehr wenig verfeinert. Obgleich die redenden Lustspielnamen des Englischen meistenteils übersetzt wurden, machte nur die Spilckersche Bearbeitung den Versuch, zu nationalisieren. Man übersetzte die Stücke als englische Lustspiele, die die Londoner Verhältnisse spiegelten, ins Deutsche. Die Gottschedschen Regeln für die Bearbeitung ausländischer Lustspiele beschäftigten sich bloß mit der äußeren Form und nicht mit dem inneren Wesen. Die übersetzten Lustspiele seiner Schüler, die er in die Schaubühne aufnahm, blieben im Kern französisch und waren nicht imstande, die Forderungen der deutschen Bühne zu befriedigen, nachdem die deutsche Literatur sich von dem französischen Gängelbande befreit hatte. Weil in diesen Komödien aus dem Englischen jeder Versuch, sie deutsch umzugestalten, fehlte, so verloren die Stücke nicht im geringsten ihren englischen Charakter. Als englische Lustspiele hätten sie sicher sehr wenig Erfolg gehabt, wenn sie je auf die Bühne gekommen wären. Denn obgleich die drei Stücke, die den englischen Geschmack in Deutschland am entschiedensten vertraten — nämlich „Der Kaufmann von London“, Moores „Spieler“ und „Miss Sara Sampson“ — keinen deutschen Charakter trugen, und als Stücke, deren Handlungen in England spielten, auf der deutschen Bühne einen großen Erfolg hatten, so haben wir es in ihnen mit einer anderen Art des Dramas zu tun; denn sie gehören mehr der Tragödie, als der Komödie an, und sind deshalb mehr den Regeln für die Übertragung von Tragödien unterworfen, als denjenigen der Komödie. Die Gottschedschen Regeln und die Praxis bei der Nationalisierung ausländischer Komödien hatten die Richtung angezeigt, welcher man wirklich folgte, als man später solche Komödien nach Deutschland verpflanzte. Das erfolgreiche Verfahren Bodes,

Bocks und Schröders gibt die Rechtfertigung für die Prinzipien dieser Gottschedschen Methode.

v. Spilcker stand in Verbindung mit Schönemann[1], und er schrieb seine Bearbeitung des Congreveschen Lustspiels aller Wahrscheinlichkeit nach für die Bühne. Angesichts der Mängel in bezug auf die Nationalisierung möchte man aber behaupten, daß die anderen acht nicht für die Bühne gemacht worden sind und daß der eigentliche Zweck des Übersetzens ein anderer war. Nirgends finden wir eine Vorrede mit einer Erklärung über den Zweck der Übersetzung, ob sie vorgenommen worden ist als ein Mittel, um das Englische zu lernen, oder als eine Vorbereitung auf Seiten der Dichter zum selbständigen dramatischen Schaffen, wie Gottsched es empfohlen hatte — in beiden Fällen hätte man sie nicht gedruckt[2] —, oder um das Lustspielrepertoir zu vermehren, oder bloß für die Leser und als ein Geldunternehmen von Seiten der Verleger und Buchhändler. Daß einige vielleicht auf die Bühne gekommen sind, läßt sich aus Gottscheds Bemerkung schließen, denn er spricht[3] „von der heutigen Sucht unsrer Deutschen, englische Stücke zu lesen, zu verdeutschen und zu spielen“. Dieses hat er zu einer Zeit gesagt, als sechs von diesen Übersetzungen schon erschienen waren. In der Tragödie sind bis zu dieser Zeit in Übersetzungen aus dem Englischen bloß drei erschienen, nämlich Addisons „Cato“ (1735), von Frau Gottsched übersetzt, Borckes Übersetzung von Shakespeares „Caesar“ (1741) und die Agamemnon-Übersetzung (1750) von Michaelis. Es ist kaum anzunehmen, daß Gottsched es für tadelnswert gehalten hätte, den „Cato“, welchen er lobte, auf die Bühne zu bringen. Borckes „Cesar“ scheint nie auf die Bühne gekommen zu sein; Michaelis Übersetzung des Agamemnon war bis 1754, als Lessing sie in der Theatralischen Bibliothek[4] erwähnte, noch nicht auf die Bühne gekommen.

---

[1] Siehe oben S. 61.

[2] Vgl. aber Lessing, Litt. Briefe IV. „Unsere Uebersetzer verstehen selten die Sprache; sie wollen sie erst verstehen lernen; sie übersetzen sich zu üben und sind klug genug, sich ihre Uebung bezahlen zu lassen.“

[3] Neuestes 1753, S. 134.

[4] Bd. 1, S. 109. „Der Einfall ist sehr glücklich, und er würde gewiß die beste Wirkung von der Welt thun, wann wir uns nur Hoffnung machen dürften, diese Uebersetzung auf einer deutschen Bühne aufgeführt zu sehen.“

Für Gottsched hatte das Übersetzen englischer Lustspiele nur den Zweck, das Theaterrepertoir auszufüllen. Litzmann neigt sich derselben Ansicht zu.[1] Aber alle Angaben für die Aufführung dieser Lustspiele fehlen. Weder Schönemann[2], noch die Neuber[3] hatten sie in das Repertoir aufgenommen. In Hamburg wurde weder unter Lessings Theaterleitung, noch später bis 1779 eines dieser Lustspiele aufgeführt.[4] So weit ich sehen konnte, hat Koch sie auch nie in den Spielplan aufgenommen. Im Falle des „Argwöhnischen Ehemanns" berichtet Chr. H. Schmid[5] im Jahre 1772, daß das Stück bis zu der Zeit nicht aufgeführt worden war.

Es ist nicht außergewöhnlich, daß man zu dieser Zeit Dramen bloß für die Leser übersetzte. Der unbekannte Übersetzer von Drydens „Fall of Man"[6] sagt in dem Vorbericht, worin er den Zweck dieser Arbeit erklärt, er „gebe diesen Fall Adams nur zum Lesen und begehre sogar [weil er die Aufführung für gotteslästerlich hielt], daß er von allen deutschen Schaubühnen für ewig verbannt werde". Die Vermutung, daß einige von diesen Übersetzungen von den Verlegern des Geldes wegen herausgegeben wurden, um Bücher zu verkaufen und dem Leser etwas darzubieten, stimmt mit der Angabe von Michaelis überein, wenn er in der Vorrede zu seiner Übersetzung des „Agamemnon" sagt, daß er die Arbeit „auf Verlangen des Herrn Verlegers" übernommen hätte.

Die Art der Übertragung, welche sich in Gegensatz stellte zu den Gottschedschen Regeln, und die Tatsache, daß sie vielleicht nie auf die Bühne kamen, veranlassen uns zu glauben, daß die Grundidee der meisten dieser Übersetzungen war, die englischen Stücke als solche und als Muster des englischen Geschmacks den Deutschen bekannt zu machen. Dies war sicher der Fall bei den Göttinger Übersetzungen, wo Haller den

---

[1] Schröder-Biographie (Hamburg 1890—1894) I, S. 297.

[2] Vgl. Hans Devrient, Schönemann-Biographie.

[3] Vgl. v. Reden-Esbeck, Karoline Neuber etc.

[4] R. Schlösser, „Vom Hamburger Nationaltheater bis zur Gothaer Hofbühne." Hamburg 1895.

[5] Chronologie des deutschen Theaters o. O. 1772, S. 176.

[6] „Der Fall des Menschen", aus dem Englischen des weiland Herrn Dryden. Frankfurt und Leipzig 1761.

Deutschen ein englisches Theater geben wollte.[1] Der Hamburger Übersetzung lag dieselbe Idee zu Grunde, denn so viel sagt der Titel des Bandes: „Neueste Proben der englischen Schaubühne“. Der Rostocker „Lauf der Welt“ war, wie wir oben (S. 70) gesehen haben, ein Teil einer Sammlung, die zum Zweck hatte, den Geschmack in Deutschland auszubilden. Aller Wahrscheinlichkeit nach hatten die anderen auch denselben Zweck. Wir müssen diese Komödien als bloß für die Leser angefertigt ansehen, und Litzmann[2] hat in seiner Behauptung recht, wenn er sagt, daß das Verfahren und die Bewegung für die deutsche Bühne zu jener Zeit fruchtlos geblieben sei.

---

[1] Siehe S. 29.

[2] Schröder-Biographie I, S. 298.

Register.

Berichtigungen.

S. 3 Z. 14 v. o. lies: 1732.
S. 13 Z. 9 v. o. lies: Husband.
S. 13 Z. 3 v. u. lies: neun.
S. 19 Z. 11 v. u. lies: Akt ..... Szene ...... Szene.
S. 32 Z. 3 v. o. lies: geschwinden.
S. 25 Z. 8 v. o. lies: im Titel statt „Der Relapse“: „Der Rückfall“.
S. 27 Z. 9 v. o. lies: auf der Bühne vorstellte und daß usw.
Z. 10 v. o. tilge das Wort „und“.
S. 33 Z. 13 v. u. lies: öfters.
S. 35 Z. 14 v. o. lies: through.
S. 43 Z. 1 v. o. tilge das Wort „und“.
Z. 9 v. u. lies: Appellationsgerichts.
S. 47 Z. 10 v. u. lies: Therefore.
S. 63 Z. 10 v. u. lies: Mrs. Frail.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgeber: Prof. Berthold Litzmann — Bonn.

Verleger: Leopold Voß — Hamburg.

Inhalt der bisher erschienenen Hefte:

I. **Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung, 1791 bis 1817.** Bearbeitet und herausgegeben von Dr. C. A. H. Burkhardt; Großh. Sächs. Archivdirektor. 1891. ℳ 3.50.

II. **Zur Bühnengeschichte des „Götz von Berlichingen".** 1. Die erste Aufführung des „Götz von Berlichingen" in Hamburg, von Fritz Winter 2. Eine Bühnenbearbeitung des „Götz von Berlichingen" nach Schreyvogel (gen. West), von Eugen Kilian. 1891. ℳ 2.40.

III. **Der Laufner Don Juan.** Ein Beitrag zur Geschichte des Volksschauspiels. Herausgegeben von Dr. Richard Maria Werner, k. k. o. ö. Universitätsprofessor in Lemberg. 1891. ℳ 3.—.

IV. **Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas.** Von Jakob Zeidler, Professor am k. k. Staatsgymnasium im III. Bezirke Wiens. 1891. ℳ 2.80.

V. **Die deutschen Fortunatus-Dramen und ein Kasseler Dichter des 17. Jahrhunderts.** Von Dr. Paul Harms. 1892. ℳ 2.40.

VI. **Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte.** Von Gisbert Freiherrn von Vincke. 1893. ℳ 5.—.

VII. **Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien.** Von Johannes Bolte. 1893. ℳ 5.—

VIII. **Adam Gottfried Uhlich. — Holländische Komödianten in Hamburg** (1740 und 1741). Von Ferdinand Heitmüller. 1894. ℳ 2.80.

IX. **Geschichte des Gothaischen Hoftheaters 1775—1779.** Nach den Quellen von Richard Hodermann. 1894. ℳ 3.50.

X. **Friedrich Wilhelm Gotter.** Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Bühne und Bühnendichtung im 18. Jahrhundert. Von Rudolf Schlösser. 1895. ℳ 7.—.

XI. **Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielergesellschaft.** Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts Von Hans Devrient. 1895. ℳ 9.—.

XII. **Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert.** Von Johannes Bolte. 1895. ℳ 7.—.

XIII. **Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne. 1767—1779.** Dreizehn Jahre aus der Entwickelung eines deutschen Theaterspielplans. Von Rudolf Schlösser 1896. ℳ 2.80.

XIV. **Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings.** Von Friedrich Düsel. 1897. ℳ 2.40.

XV. **Die geistige Entwickelung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert.** Von Hans Oberländer. 1898. ℳ 5.—.

XVI. **Das Ifflandische Rührstück.** Ein Beitrag zur Geschichte der dramatischen Technik. Von Arthur Stiehler, Dr. phil. 1898. ℳ 3.50.

XVII. **Die Bühnenleitung Aug. Klingemann's in Braunschweig.** Mit einem Anhang: Die Repertoire des Braunschweiger Nationaltheaters. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts. Von Heinrich Kopp, Dr. phil. 1901. ℳ 3.—.

XVIII. Englische Schauspieler **und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland.** Mit fünf Karten. Von Dr. E. Herz. 1903. ℳ 6.—.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

